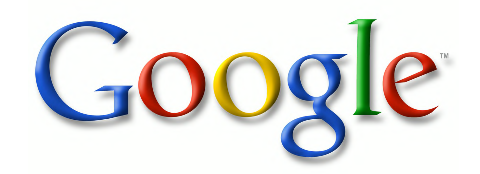


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

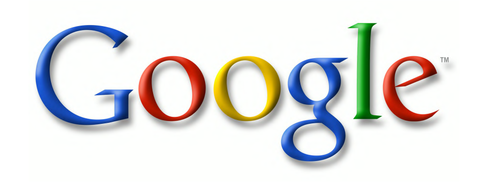
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



170 m. 74



170 m. 74

LES MUSEES D'EUROPE.

MUSÉES D'ALLEMAGNE.

LES MUSÉES D'EUROPE,

Par M. Louis VIARDOT.

SE COMPOSENT DE 4 VOLUMES IN-18 ANGLAIS A 3 F. 50 C.

Chaque volume se vend séparément.

Musées d'Italie	1	vol. broché,	3 f.	50 c.
Musées d'Espagne	1	—	3	50
Musées d'Allemagne.	1	—	3	50
Musées d'Angleterre. . . . . . . — de Belgique. . . . . . . — de Hollande. . . . . . . — de Russie	1	—	3	50

PARIS. — TYPOGRAPHIE C SS N, RUE DU FOUR-SAINT-GERMAIN, 43.

LES

MUSÉES D'ALLEMAGNE,

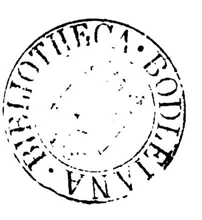
GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR,

PAR LOUIS VIARDOT.

SECONDE ÉDITION,

TRÈS AUGMENTÉE.



A PARIS,

CHEZ PAULIN ET LE CHEVALIER,

RUE RICHELIEU, N° 60.

1852.

170. m. 74.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

MUNICH.

VIENNE.

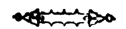
DRESDE.

BERLIN.

FRANCFORT.

LES

MUSÉES D'ALLEMAGNE.



MUNICH.

LA PINACOTHÈQUE.

Si l'Autriche et la Prusse, l'une au sud, l'autre au nord, l'une catholique, l'autre protestante, se partagent la suprématie sur le grand corps germanique ; — si Vienne et Berlin sont les deux capitales politiques de l'Allemagne ; — la Bavière, troisième État par l'importance, laissant aux deux premiers la supériorité dans la guerre et le commerce, les voix prépondérantes à la diète de Francfort, et la conduite des grandes affaires avec le reste de l'Europe et du monde, la Bavière, moitié catholique, moitié protestante, plus isolée, plus repliée sur elle-même, plus libre des entraves de la politique, cherche, par un noble choix et par un noble effort, à conquérir la supériorité dans les arts. Munich veut devenir l'Athènes allemande.

Munich n'est pas une ville ancienne. Ce n'était encore, au quatorzième siècle, qu'un village dans une grande plaine sa-

blonneuse, sur les bords d'un torrent venu des Alpes tyroliennes, lorsque l'empereur Louis IV, *le Bavarois*, fit bâtir la place Schrann et quelques maisons à l'entour. Le duc Sigismond, cent ans plus tard, éleva la vieille et lourde cathédrale qui assurait désormais à Munich le titre de ville. Guillaume II, au seizième siècle, la déclara capitale de son duché, en se faisant construire un petit palais derrière le riche couvent des jésuites, qu'il avait appelés dans ses États pour les défendre contre les envahissements de la réforme. Mais l'importance de Munich date véritablement du dix-septième siècle et du règne de Maximilien, qui joua un si grand rôle, entre Gustave-Adolphe et Wallenstein, dans la guerre de trente ans, de laquelle il rapporta du moins le titre d'électeur. Jeune, il avait passé plusieurs années en Italie, où il s'était passionné pour l'art des Brunelleschi et des Palladio. De retour en Bavière, il fit élever une partie de la résidence actuelle, dont il fut lui-même l'architecte, et, dès les premières années de son règne, la ville entière avait pris un tel aspect de grandeur et d'élégance, que lorsque Gustave-Adolphe y fut entré victorieusement après la bataille d'Ingolstadt, voyant une si belle cité entourée de si pauvres campagnes, il dit que Munich était une selle d'or posée sur un cheval maigre.

Plus encore que le duc Maximilien, fait électeur par l'Autriche, en 1623, l'électeur Maximilien-Joseph, fait roi de Bavière par la France, en 1805, et allié des Français jusqu'en 1813, concourut à embellir, en l'agrandissant, la capitale d'un royaume sorti de la révolution qui avait menacé tous les trônes. Ce fut lui qui traça le plan du faubourg Maximilien, devenu la ville nouvelle, où sont réunies, à peu près, toutes les grandes constructions modernes, et qui ressemble aux riches quartiers de Londres, avec moins de tristesse et plus de variété. Son fils Louis, roi de 1824 à 1848, a partagé les goûts et suivi les traces de Maximilien-Joseph, avec un

enthousiasme pour les arts qui allait jusqu'à la manie, jusqu'à proscrire, par exemple, de son palais les meubles devenus nécessaires aux usages de notre temps et indispensables au *comfort* sous un ciel humide et froid, pour tout sacrifier aux décorations imitées d'autres époques et d'autres climats.

Si je ne me bornais, dans ces souvenirs de voyageur, à ce qu'on appelle aujourd'hui une *spécialité*, celle des musées, je ne manquerais pas de mentionner, avec quelques détails, au moins les quatre œuvres d'architecture qui marquent le mieux, dans cet art, le retour des Allemands vers le passé, retour que j'aurai plus tard occasion d'indiquer et d'apprécier aussi dans la peinture. Ces quatre monuments s'appellent Saint-Boniface, la Chapelle de la Cour ou Tous-les-Saints, Saint-Louis et Notre-Dame-du-Secours. Voici ce qu'ils sont ou veulent être ; Une basilique latine, comme celles qu'au sortir des catacombes les disciples du Christ conquirent sur les païens, auxquels ils enlevèrent pour les consacrer au Dieu nouveau, les salles de justice et les chambres de commerce ; — une petite église bysantine, toute en marbres, en plaques d'or, en peintures imitant les vieilles mosaïques ; — un temple du moyen âge italien, formant la croix latine et garni de chapelles latérales ; — enfin une cathédrale en miniature, dans le style gothique du moyen âge allemand, où d'excellentes peintures sur verre, sorties de la manufacture de Munich, et représentant en deux séries parallèles les histoires du Christ et de Marie, remplacent les antiques vitraux dont le secret est perdu.

Assurément, on ne trouve là rien qui égale, rien qui rappelle seulement, sinon par une lointaine ressemblance, — soit la basilique de Saint-Pierre-aux-Liens ou celle de Saint-Paul-hors-des-Murs, à Rome, — soit le Saint-Marc de Venise ou le *duomo* de Monréale, à Palerme, — soit le *duomo* de Florence ou le Saint-Pierre de Rome, — soit enfin les

cathédrales de Cologne, de Nuremberg, d'Ulm, de Vienne. Et cependant ces imitations tardives, ces copies incomplètes et réduites, qui n'ont pas la prétention d'être autre chose que des imitations et des copies, me semblent bien supérieures aux monuments sans caractère, sans style, sans forme, sans but et sans nom, où la richesse des détails cherche vainement à cacher l'inanité de l'ensemble, qu'on élève dans Paris au culte catholique, et qu'on s'obstine, par un reste d'habitude, à nommer encore des églises.

Pour aider à leur goût, à leurs projets, pour assurer à leur capitale la suprématie artistique, soit par la réunion des œuvres de l'art ancien, soit par la renaissance d'un art national moderne, les souverains bavarois ont rencontré d'heureuses circonstances. D'un côté, les États qui forment leur couronne, sur la carte d'Europe remaniée en 1815, confinent au Tyrol, dont on aperçoit, de Munich même, les cimes toujours blanches; ils forment donc la portion de l'Allemagne la plus rapprochée de l'Italie, et qui doit le plus en subir l'heureuse influence. De l'autre côté, la Bavière a recueilli du démembrement de l'ancienne Franconie la vieille Nuremberg, l'un des berceaux de l'art allemand et la patrie d'Albert Durer, son représentant le plus illustre. Elle réunit donc en son sein l'influence du nord et celle du midi; c'est sur cet intermédiaire naturel que devait s'opérer, ou s'essayer au moins, la fusion des deux arts primitifs, des deux arts contemporains qui brillèrent avec le plus d'éclat dans les splendeurs de la Renaissance.

Mais, outre cet avantage général, dû à la puissance de la géographie, si importante, si décisive sur toutes les choses humaines, qu'elle semble une véritable prédestination, la Bavière eut encore le bonheur de réunir plusieurs de ces avantages partiels, temporaires, qui semblent aider aux desseins de la Providence, et marquer l'époque de leur accomplissement. Lorsque Maximilien-Joseph, d'abord simple cadet

de famille au service de France, après avoir hérité du duché de Deux-Ponts par la mort de son frère aîné, hérita ensuite de l'électorat de Bavière, par la mort du prince palatin Charles-Théodore, chef de la branche aînée de sa maison, et devint enfin roi par la volonté de Napoléon, il se trouva, en passant par tous ces grades princiers, avoir hérité tout à la fois de plusieurs collections qu'avaient rassemblées ses divers prédécesseurs : la galerie de Dusseldorf, formée par l'électeur palatin Jean-Guillaume, la galerie de Schleissheim, formée par l'électeur Maximilien-Emmanuel, la galerie de Manheim, formée par l'électeur palatin Charles-Théodore, enfin la galerie de Munich, commencée par l'électeur Maximilien Ier, et accrue par les souverains intermédiaires. En ajoutant à ces quatre galeries la célèbre collection gothique des frères Boisserée, dont il fit l'acquisition, Maximilien-Joseph eut un musée complet. Aussi, l'appelle-t-on le fondateur de la Pinacothèque de Munich, bien que ce soit le roi Louis qui ait fait élever l'édifice de ce nom par son architecte, M. Léon de Klenze, et qui ait fait ranger les tableaux dans les nouvelles salles par le directeur de son musée, M. Georges de Dillis.

En même temps que Maximilien-Joseph réunissait en une seule toutes ces précieuses collections de peintures, un hasard heureux lui livrait l'un des plus précieux monuments de la statuaire antique. Je veux parler des fameux marbres d'Égine, découverts en 1811 par MM. de Haller, Cockerell, Forster et Linkh dans les ruines d'un temple de cette île. Acquis par le prince Louis, depuis roi, qui les fit restaurer par Thorwaldsen, ils devinrent comme le noyau d'un musée de sculpture, qu'il fut facile d'accroître et de grossir au moyen d'autres acquisitions faites en Italie, en Grèce, en Égypte, à une époque où les bouleversements d'une guerre universelle et la longue pauvreté qui les suivit livraient en grand nombre, et à vil prix, les trésors de l'art. La Glyp-

tothèque s'est donc formée en même temps que la Pinacothèque.

Nous allons d'abord pénétrer dans cette dernière, le musée de peinture, en faisant remarquer que ce nom, formé du grec, n'est pas plus étrange pour désigner une collection de tableaux que le nom de bibliothèque pour désigner une collection de livres. Nous ajouterons qu'il n'est pas nouveau, car, sans remonter au temple de Junon, à Samos, que les Grecs nommèrent Pinacothèque, lorsqu'ils en firent une galerie de peintures, le musée de Bologne, en Italie, s'appelle dès longtemps la *Pinacoteca.*

Ce fut le 7 avril 1826, jour anniversaire de la naissance de Raphaël, que fut posée la première pierre de la Pinacothèque, terminée dix ans après, et ouverte au public le 16 octobre 1836. En construisant un édifice tout exprès pour en faire un musée, l'on a pu lui donner les conditions nécessaires et les avantages désirables qui manquent à la plupart des autres grandes collections d'art de l'Europe. Celui-ci est isolé, à l'extrémité de la ville, dans la campagne, ce qui le met presque entièrement à l'abri du feu et d'un autre élément de destruction, plus lent, sans doute, mais presque aussi dangereux pour les tableaux, la poussière, qui les ternit, les enfume, et les condamne aux restaurations, ce qui veut dire, le plus souvent, à leur ruine complète. C'est un vaste bâtiment, solidement construit et de noble apparence, ayant la forme allongée qui convient à une galerie, mais terminé, à chaque bout, par deux ailes, ce qui lui donne quatre façades, et, à tous les points de vue, un aspect vraiment monumental. L'intérieur de ce bel édifice ne forme pas, comme le musée du Louvre, ou celui *degl' Uffizi*, à Florence, ou la partie principale de celui *del Rey*, à Madrid, une longue et unique galerie; il est divisé, dans sa longueur totale, en dix grandes salles, qui occupent le centre du bâtiment, et qui sont flanquées, sur le côté du nord, de

vingt-trois cabinets. La première salle, non classée dans l'ordre numérique, et qui est comme le vestibule des autres, renferme seulement les portraits en pied des princes de la maison bavaro-palatine qui ont le plus contribué à la formation du musée : Maximilien Ier, Jean-Guillaume, Charles-Théodore, Maximilien-Joseph et Louis Ier. Les neuf autres salles, destinées aux grandes toiles de toutes les écoles, sont éclairées par des ouvertures percées aux voûtes, et qui distribuent la lumière avec tout l'éclat et toute l'égalité désirables. Les vingt-trois cabinets, renfermant dans le même ordre que les salles, tous les cadres de petite dimension, qu'on appelle plus particulièrement tableaux de chevalet, reçoivent le jour par des fenêtres ordinaires, qui éclairent suffisamment des pièces étroites et peu profondes. Sans doute, cette disposition de la Pinacothèque, avec de nombreuses coupures, des cloisons multipliées, au lieu d'une grande et vaste galerie déroulant à perte de vue ses interminables travées, nuit à l'effet de l'ensemble, à la majesté du coup d'œil général, mais elle a du moins l'avantage considérable de doubler, dans le même espace, la place destinée aux tableaux. Avec une galerie unique, il eût fallu rapprocher les cadres côte à côte, remplir jusqu'aux moindres places, et faire de chaque muraille une masse compacte de peintures qui se nuisent l'une l'autre par leur contact trop immédiat. Avec de nombreuses pièces carrées, au contraire, on a pu, en laissant autour des cadres un intervalle vide, isoler en quelque sorte chaque tableau, et faire ressortir toutes les peintures sur un fond uniforme et commun. Quant à la division par grandes salles et petits cabinets, son avantage saute aux yeux. L'on ne regarde pas de la même manière une fine miniature, qui exige quelquefois la loupe, et une vaste composition, qui a besoin d'une longue *reculée* pour être aperçue et comprise. Il faut, par exemple, un point de vue tout différent et presque extrême pour les *grands* et les *petits* flamands, pour

Rubens et pour Gérard Dow. Les uns dans les salles éclairées d'en haut, les autres dans les cabinets éclairés latéralement, sont à leur vraie place et à leur vrai jour.

Parmi tous les musées que j'ai jusqu'à présent visités, il en est deux surtout qui ont entre eûx une singulière analogie, une frappante ressemblance, bien qu'ils soient, en quelque sorte, placés aux deux bouts de l'Europe artistique, et qu'assurément aucun des deux ne puisse se vanter d'avoir servi de modèle à l'autre ; ce sont le *Museo del Rey* de Madrid et la Pinacothèque de Munich. Tous les deux sont entièrement modernes et nouveaux, car le musée bavarois s'est ouvert en 1836, et le musée espagnol, terminé seulement en 1828, ne s'est complété qu'en 1841 par l'adjonction de la précieuse galerie de l'Escorial. Tous deux ont été formés des dépouilles de plusieurs résidences royales et de la réunion de collections précédemment amassées par différents princes ; tous deux enfin occupent de riches et vastes édifices construits exprès pour cette destination, à l'abri par leur isolement des plus funestes causes de destruction, et où les tableaux, rangés dans un ordre bien entendu, sont éclairés de toute la lumière que peut recevoir un appartement fermé. Leur importance est presque égale. Le chiffre total des cadres de Madrid dépasse deux mille ; celui des cadres de Munich approche de treize cents. Si le musée de Madrid, auquel le premier rang doit être maintenu, l'emporte encore par l'importance inestimable de quelques parties, s'il réunit aux chefs-d'œuvre des écoles nationales dix toiles capitales de Raphaël, quarante de Titien, soixante-seize de Téniers, la Pinacothèque de Munich, plus riche à son tour en chefs d'œuvre des écoles du Nord, et possédant jusqu'à quatre-vingt-quinze toiles de Rubens, est enfin plus musée, dans le vrai sens du mot, que le *museo* de Madrid. En essayant, dans le précédent volume, l'analyse et l'appréciation de cette magnifique galerie, j'ai eu grand soin d'avertir le lecteur qu'il ne fallait point

y chercher une série de monuments chronologiques pour en composer l'histoire de l'art ou même d'une école, et que c'était seulement, comme la galerie Pitti à Florence, un vaste cabinet d'amateur, formé par deux races de rois. Plus heureux ou plus habiles, les princes bavarois, en composant leur collection, sont parvenus à réunir des œuvres de toutes les époques, et, principalement pour les écoles allemande et italienne, on peut suivre et étudier l'histoire de l'art sur d'authentiques monuments, depuis les origines jusqu'à nos jours, en passant par les transformations, les influences réciproques, les progrès, la perfection et la décadence. Nous verrons même ensuite, dans la Glyptothèque, les essais de la seconde renaissance qu'après un abandon et une lacune de trois siècles, tentent aujourd'hui les artistes allemands.

En introduisant le lecteur dans la Pinacothèque, je me garderai bien de suivre minutieusement la longue série des neuf salles et des vingt-trois cabinets ; ce serait faire un catalogue et me condamner aux redites les plus inutiles, les plus fastidieuses. Je vais prendre l'ordre que j'ai toujours suivi, c'est-à-dire supposer que tous les cadres, grands et petits, sont rangés dans une seule galerie par ordre d'écoles, et que, dans chaque école, les maîtres sont rangés par ordre de dates. Cette division, peut-être impossible en fait et matériellement, est facile au moins à l'esprit et me semble, pour l'analyse d'un musée, la plus convenable de toutes. Du reste, pour suivre autant que possible l'arrangement des cadres dans les salles et les cabinets parallèles de la Pinacothèque, je placerai les écoles dans l'ordre suivant : allemande, hollando-flamande, espagnole, française et italienne avec ses subdivisions.

ÉCOLE ALLEMANDE.

Quand on traite de la primitive école allemande, il n'est facile ni de tracer avec sûreté l'histoire de ses maîtres, ni de la resserrer dans ses vraies limites. D'une part, on n'a conservé que de faibles et incomplètes notions sur les vieux peintres de l'Allemagne ; quand on est parvenu, le plus souvent par de simples conjectures, à déterminer l'époque de leur naissance et de leur mort, quand on a pu découvrir ensuite le pays qu'ils habitaient, on a fait toute leur biographie. D'une autre part, l'école du Nord a commencé tout à la fois sur les deux bords du Rhin. Cologne (1) et Nuremberg d'un côté, Leyde et Bruges de l'autre, ont vu presque en même temps les premiers essais et les progrès rapides de cet art indigène sorti sans doute des mêmes origines que l'art italien, et tenant, par les Byzantins, leurs communs maîtres, à l'antiquité romaine et grecque, mais aussi libre en sa patrie que l'art italien en la sienne, et n'empruntant rien, ne demandant rien aux écoles du Midi. S'il s'agit donc de séparer, dès l'origine, les deux écoles du Nord, celle de l'Allemagne et celle des Flandres, alors qu'elles étaient voisines et sœurs, alors qu'elles se prêtaient mutuellement des maîtres et des élèves, et que leur style, leurs sujets, leurs procédés étaient les

(1) Quoique assise sur la rive gauche du Rhin, Cologne doit être rangée parmi les villes allemandes.

mêmes, on trouve un embarras extrême à faire entre elles de justes parts.

Pour échapper à cette difficulté et la tourner à l'avantage de leur pays, les ordonnateurs du musée de Munich ont classé pêle-mêle sous le nom commun d'école allemande tous les vieux maîtres flamands; ils ont réuni Jean Van-Eyck de Bruges à Albert Durer de Nuremberg, et Quintin Metsys d'Anvers à Jean Holbein d'Augsbourg, plaçant ainsi dans la haute Allemagne le berceau et la souche de l'art des Pays-Bas. Les Flamands, qui prétendent avec justice à un art national, lequel, bien loin de devoir la naissance à l'art allemand, aurait fini, après lui avoir fourni ses procédés, par l'absorber entièrement dans ses développements et ses progrès, les Flamands n'adoptent point la classification du musée de Munich. Faisant pour eux une école à part, nous devons leur laisser tous les maîtres qui sont nés et qui ont travaillé sur la rive gauche du Rhin, sauf Cologne. Nous composerons l'école proprement allemande des maîtres qui appartiennent à la rive droite par leur naissance, leurs études et leurs travaux. C'est la manière la plus sûre et la moins arbitraire de faire le partage entre l'Allemagne et les Flandres.

Il n'y a sans doute nulle collection au monde où l'on puisse, aussi bien qu'à la Pinacothèque de Munich, étudier, comprendre et lire en quelque sorte dans une série de pages et de chapitres l'histoire de l'ancienne école allemande. Sauf les essais primitifs des peintres bohêmes, rien n'y manque, depuis les origines jusqu'à la complète extinction. Nous allons donc, en divisant ce sujet pour plus de clarté, rappeler d'abord sommairement les phases de cette courte histoire, et nommer les maîtres qui s'en partagent les principaux rôles; nous indiquerons ensuite celles de leurs œuvres qu'a recueillies le musée de Munich.

On peut dire à la rigueur que, depuis la création du

monde, rien sous le soleil n'est absolument nouveau. Il y a dans les choses humaines une tradition constante, ininterrompue; tout se fait par voie de transformation et de déplacement. Pas plus que l'art italien de la Renaissance, l'art allemand du moyen âge n'est éclos spontanément sous les voûtes des cathédrales gothiques. Ce n'est pas non plus un arbre sans racines, un enfant sans parents, *prolem sine matre creatam*. Comme l'art italien, il doit la naissance à celui des Bysantins, qui avaient conservé, tout en l'altérant, l'art antique de l'Italie et de la Grèce (1). Il est hors de doute que, dès le temps des empereurs iconoclastes, au huitième siècle et au commencement du neuvième, des artistes bysantins se réfugièrent en Allemagne, comme d'autres en Italie, et que les souverains dans leurs palais, les évêques dans leurs églises, les abbés dans leurs cloîtres, employèrent avec empressement ces étrangers. D'autres vinrent à la suite de la princesse grecque Théophanie, qui épousa Othon II dans le siècle suivant. Il est également hors de doute que les successeurs de Charlemagne, couronné à Rome empereur d'Occident, amenèrent fréquemment de leurs États d'Italie dans leurs Etats d'Allemagne des artistes élevés aux écoles bysantines de Florence ou de Venise. Othon III, par exemple, eut pour peintre et pour architecte un Italien nommé Giovanni, ou Jean, né dans la seconde moitié du dixième siècle, e qui ne pouvait être qu'un de ces élèves des Bysantins établis en Italie. A partir du onzième siècle, époque où les Vénitiens et les Normands de la Sicile appelèrent les mosaïstes grecs pour orner leurs basiliques orientales de Saint-Marc et de Monréale, tous les arts en Allemagne se firent bysantins, architecture, sculpture et peinture. Enfin, à l'époque des croisades, les communications devinrent plus actives et les mo-

(1) Voir au volume des *Musées d'Italie* la dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne en Italie.

dèles plus communs. On peut dire que les croisés, maîtres de Constantinople sous Baudouin (1204), agirent exactement comme les Romains maîtres de Corinthe et d'Athènes sous Mummius et Metellus. Ils détruisirent d'abord stupidement les plus précieux objets d'art, et c'est ainsi que périt le Jupiter olympien de Phidias, conservé jusque-là dans la ville de Constantin. Mais les seigneurs bannerets et les moines qui suivaient leurs drapeaux rapportèrent dans toute l'Europe des peintures bysantines, pour eux objets de luxe et de dévotion, et notamment ces madones grecques qui furent longtemps nommées *Vierges de Saint-Luc*. Les communications continuèrent dès lors pour l'Allemagne, soit par les provinces limitrophes de l'empire grec, la Moldavie, la Servie, la Hongrie, et par le commerce du Danube, soit par l'Italie, où durèrent jusqu'au-delà du treizième siècle les querelles incessantes de l'empire et de la papauté.

L'art allemand, qui se révèle et brille au quatorzième siècle, fut donc, comme l'art italien, disciple des Grecs du Bas-Empire, mais disciple émancipé de ses maîtres, également comme l'art italien à la même époque. Il était déjà sorti du style hiératique, du style des symboles, des types conventionnels et communs, du dogme enfin, pour entrer pleinement, comme firent les anciens Grecs, au sortir de l'imitation des Égyptiens, dans l'imitation libre de la nature, dans l'indépendance et l'originalité de l'artiste. On appela encore bysantines les peintures allemandes du quatorzième siècle; mais c'est uniquement parce que, avant l'invention de la peinture à l'huile, elles étaient exécutées suivant les procédés bysantins, sur fond d'or et à la détrempe, avec des encaustiques pour conserver et aviver les couleurs. Du reste, elles sont entièrement dégagées des entraves du dogme, et jouissent de toute la liberté qu'avaient conquise en Italie le grand Giotto et ses disciples.

Ce fut d'abord en Bohême, avec Théodoric de Prague,

Nicolas Wurmser, Thomas de Mutina, et quelques autres, réunis en confrérie par l'empereur Charles IV dans l'année 1348; puis, sur les bords du Rhin, à Cologne, précisément entre l'Allemagne et la Flandre, que se formèrent les primitives écoles de l'art du Nord. La plupart des maîtres qui composèrent celle de Cologne, à une époque où les artistes n'étaient encore que des artisans, sont restés inconnus. Trois noms seulement ont échappé à cet oubli commun, celui de Philippe Kalf, duquel on ne cite aucun ouvrage, et qui ne représente aucune manière, et ceux bien plus célèbres de meister Wilhelm (maître Guillaume), et de meister Stephan (maître Étienne). Le premier, que les chroniqueurs contemporains appellent le *meilleur peintre de l'Allemagne*, ajoutant *qu'il peignait les hommes de toute forme, comme s'ils étaient en vie* (1), florissait vers 1380; le second, qui passe pour avoir été son élève, vers 1410. On attribue généralement, soit à l'un, soit à l'autre, car les opinions se divisent entre eux, les peintures du dôme et le fameux triptyque de la cathédrale de Cologne. Ce dernier, objet d'une antique et générale vénération, représente au dehors une *Annonciation*, au dedans une *Adoration des Mages*, non pas dans la pauvre crèche de Bethléem, mais devant une Vierge glorieuse, qu'entourent, sur les volets, d'un côté saint Géréon et ses chevaliers, de l'autre sainte Ursule et ses vierges.

Du tronc commun de l'école de Cologne partent deux grands rameaux, qui, s'étendant à l'ouest et à l'est sur les deux bords du Rhin, forment les écoles de l'Allemagne et de la Flandre. Celle-ci, qu'illustrèrent les frères Van-Eyck dès le temps de meister Stephan, fut l'institutrice de l'autre, pour les procédés et pour le style. En suivant la branche allemande dans les développements de son histoire, on ren-

(1) *Études sur l'Allemagne*, de M. Alfred Michiels, t. II, p. 327.

contre d'abord, et encore sur le Rhin, le vieux Martin Schongauer, appelé en Allemagne Martin Schoen, et en France le beau Martin (on aurait dû dire, en traduisant son nom, Martin le Beau), qui devint, comme les Florentins Maso Finiguerra et Baccio Baldini, d'orfèvre graveur, et comme le Bolonais Francesco Francia, d'orfèvre peintre. Élève d'un certain Lupert Rust, dont il a protégé le nom contre l'oubli, Martin Schoen réunit dans sa manière les couleurs du pinceau de Van-Eyck, et les délicatesses à la fois fines et dures d'un burin de ciseleur (1). A sa suite, et dans la ligne tracée par la primitive école de Cologne, vient un petit groupe de peintres à peu près contemporains, puisqu'ils appartiennent tous par leur naissance à l'époque comprise entre le milieu du quinzième siècle et les commencements du seizième. Ce sont, dans l'ordre des dates, Bartolomé Zeytlomb, Jacob Walch, Martin Schaffner, Asper, Mielich, Osinger, Bueckelear, etc.

Filles de cette école du Rhin, trois écoles étaient nées à la fois dans la haute Allemagne : celle d'Augsbourg, celle de Saxe, et enfin celle de Nuremberg, la plus brillante, la plus féconde en maîtres, la plus longue en durée. L'école d'Augs-

(1) Je ne sais sur quelles autorités s'appuie l'auteur du livre *De l'art en Allemagne*, pour faire naître Martin Schoen à Kulmback, en Franconie, ce qui le placerait au début de l'école de Nuremberg. Si je le laisse dans les écoles du Rhin, c'est parce que je le crois né et mort à Colmar. Voici l'inscription allemande qui se lit au revers du portrait de Martin Schoen par son élève Largkmaïr, dans la Pinacothèque de Munich : « Maître Martin Schongauer, peintre, appelé Hipsch Martin, à cause de son art, né à Colmar; mais, par ses parents, il est devenu bourgeois à Augsbourg. Mort à Colmar en 1499, le 2 février. Dieu lui fasse grâce. »

« Et je fus son élève, Jean Largkmaïr, l'an 1488. »

bourg atteignit, sous Hans Holbein le Vieux (né en 1450), un grand éclat, une grande renommée; mais, par malheur, ce maître éminent, l'un des derniers et des plus admirables représentants de l'art gothique, ne laissa dans son pays qu'un seul élève, Christoph Amberger. Son fils Hans Holbein le Jeune, devenu plus grand et plus célèbre que lui, et que désigne toujours le nom seul de Holbein, après s'être fixé quelque temps à Bâle, passa en Angleterre, où le retinrent la munificence de Henri VIII et l'amitié de Thomas Morus. Perdu pour l'Allemagne, il termina brusquement la liste des maîtres d'une école commencée par son père. Plus restreinte encore, l'école de Saxe ne compte guère qu'un maître, fidèlement continué par son fils, que l'on confond d'habitude avec lui : ce maître est Lucas Sunder, ou Müller, né en 1472, et qu'on appelle communément Lucas Kranach, du nom de sa ville natale. Rival d'Albert Durer, son contemporain, qu'il égala presque par le talent, la fécondité et la renommée, Kranach se fit une manière personnelle où l'on trouve, plus qu'en nul autre peintre de son temps et de son pays, l'imitation exacte et matérielle de la nature substituée aux formes traditionnelles du dogme. Kranach fut peintre des trois électeurs de Saxe, Frédéric-le-Sage, Jean-le Constant et Jean-Frédéric-le-Magnanime, qui se firent, comme on sait, les plus ardents champions de la réforme; il fut ami de Luther, et l'un des premiers adeptes de ses opinions réformatrices; il dut donc subir l'influence d'une doctrine qui, en condamnant les idolâtries du dogme catholique, telles que le culte de la Vierge et des saints, ôtait à l'art religieux son principal aliment, ses principaux sujets. La peinture de Kranack fut protestante, et, fidèle tout à la fois à ses opinions et à son art, il gardera l'honneur d'avoir le premier compris et mis en pratique le seul moyen peut-être de rajeunir la peinture religieuse en notre temps de doute et d'incrédulité, à savoir l'abandon du fait, de la tradition, de la légende,

pour l'emploi des idées morales et philosophiques, non moins nombreuses assurément dans l'Évangile, où les doctrines sont encore plus grandes que les actes.

A Nuremberg, le premier artiste qui laisse un nom et fait une école, c'est Michel Wohlgemuth, lequel, né en 1434, commença ses travaux avec la connaissance des procédés de Jean Van-Eyck, ce qui le fait tenir ainsi à l'école de Bruges. Quoique ses ouvrages aient toujours joui d'une réputation méritée, son plus beau titre de gloire est d'avoir été le maître d'Albert Durer (Albrecht Duerer, né en 1471), qui ne fit que le continuer, tout en le dépassant par la pensée comme par l'exécution. Wohlgemuth est le Pérugin de l'art allemand, dont Albert Durer est le Raphaël. J'entends par ce mot son représentant le plus complet et le plus élevé, sa dernière et sa plus sublime expression. Il y a plusieurs raisons pour appeler Albert Durer la plus complète personnification de l'art allemand. Élevé, comme Martin Schoen, dans l'atelier d'un orfèvre, non-seulement il fut peintre et graveur, mais encore, comme Michel-Ange, il cultiva l'architecture, la sculpture et même les lettres. — Ami d'Érasme, que l'indifférence plus que la foi retint dans le catholicisme, et de Mélanchton, qui défendit avec douceur les doctrines du fougueux Luther, il resta, de même que sa ville natale, étranger aux querelles et aux passions de son époque, se trouvant ainsi comme sur un terrain neutre entre les deux camps religieux qui divisaient l'Allemagne. — Son génie semble résumer le caractère de son pays; il est grave, lent et profond, bon, mais fort, et quelquefois terrible, plus puissant que gracieux, et empreint d'un mysticisme particulier qui compose les caprices les plus déréglés de l'imagination avec les objets de la plus exacte réalité; c'est ce qu'on appelle le fantastique. —Enfin, voyageant alternativement à Bruges et à Venise, villes au milieu desquelles il se trouvait placé presque à des distances égales, ami de Lucas de Leyde et de Raphaël, Albert

Durer se fit un art mi-parti, si l'on peut ainsi dire, qui réunit aux brillantes délicatesses du naturalisme flamand le style plus noble, plus varié, plus penseur, de l'idéalisme italien.

Ce mélange, heureux pour le temps et pour le maître, fut peut-être une des causes qui amenèrent la prompte décadence et l'extinction presque immédiate de l'art allemand. Albert Durer n'eut de fidèles disciples que ceux qui vécurent sous ses yeux, et, pour ainsi dire, sous sa règle : Hans Burgkmaïr, son ami; Albrecht Altdorfer, qui était venu de la Suisse chercher ses leçons; Hans Schaeuffelein, venu de la Souabe; Hans Wagner, né à Kulmbach, dont il garda le nom; Bartolome Beham, Heinrich Aldegraever, Mathias Gruenewald, Melchior Feselen. Un peu plus tard, et dès qu'Albert Durer fut mort (1528), tous les artistes allemands, même ceux qui avaient fréquenté son atelier et suivi sa manière, se partagèrent entre les deux écoles dont il avait allié le procédé et le style; tous se firent italiens ou flamands. Le premier d'entre eux, et celui dont l'exemple fut le plus décisif, Hans Schoorel (né en 1495), en passant sous Jean Gossaert de Maubeuge, inclina comme son nouveau maître vers l'école italienne, et Georg Penz (né en 1500), encore plus résolu, alla de Nuremberg à Rome, du vivant même d'Albert Durer, étudier sous les élèves de Raphaël. Il est vrai que cent ans plus tard, au commencement du dix-septième siècle, Jean-George Fischer se mit à imiter Albert Durer avec une fidélité et un bonheur que n'avaient pas eus ses plus immédiats disciples. Mais ce ne fut qu'un goût personnel ou un calcul de l'artiste, et cette tentative isolée de Fischer ressemble au caprice du Pontormo (Jacomo Carucci), qui se fit dans sa vieillesse l'imitateur d'Albert Durer, après avoir suivi successivement Léonard, Cosimo et Andrea del Sarto. Il est certain que, depuis la mort du maître de Nuremberg, les artistes nés en Allemagne allèrent tous s'enrôler dans les écoles de

l'Italie ou des Flandres, et que l'art national périt abandonné. Tandis que Maxing, qu'on appelle aussi Maximin, copiait le maréchal d'Anvers, Hans von Calcar et Christoph Schwartz allaient étudier sous Titien, Hans Rottenhammer sous Tintoret; Joachim Sandrart, un peu après eux, copiait encore les Vénitiens, et Adam Elzheimer se perfectionnait à Rome, pour imiter ensuite Honthorst et former Poëlembourg. Plus tard, en suivant l'histoire de l'art allemand jusqu'à la fin du dernier siècle, on voit, d'un côté, les deux Ostade, de Lubeck, et Balthazar Denner prendre un rang distingué parmi les peintres flamands; de l'autre, Ulrich Loth se former sous le Saraceno, et son fils Karl Loth sous le chevalier Liberi; puis Heinrich Roos se fixer, comme notre Claude, en Italie; puis enfin Raphaël Mengs, conduit par son père de Bohême à Rome, essayer de retrouver les traces des Corrége et des Sanzio dans un siècle qui s'égarait si loin de ces divins modèles. Mais c'est seulement depuis le commencement du nôtre que l'art national se réveille en Allemagne, et tente une régénération que nous aurons plus loin l'occasion d'apprécier.

Après ce rapide précis de l'histoire des primitives écoles allemandes, indiquons maintenant les œuvres de ces écoles que possède la Pinacothèque de Munich, en plaçant les maîtres dans l'ordre que nous venons de leur donner.

Peintures bysantines. Il n'y a qu'un seul échantillon de l'art des Grecs du Bas-Empire, une précieuse petite *madone*, chargée de mille détails délicats, et où l'or se mêle aux plus vives couleurs. Mais il y a quinze à vingt morceaux de l'école bysantine du Rhin, appartenant au quatorzième siècle : entre autre quatre importants ouvrages, en deux séries de pendants, qu'on attribue à meister Wilhelm, à cause de leur ressemblance avec le grand triptyque de Cologne, et qui pourraient bien, par cette raison même, surtout la dernière série, être de son élève, meister Stephan. Les deux premiers pendants

réunissent chacun quatre saints, peints en pied, sur un fond d'or ayant la forme architecturale d'une chapelle gothique. Ce sont, d'un côté, saint Benoît, saint Philippe, saint Mathias et saint Jacques; de l'autre, saint Barthélemy, saint Simon, saint Mathias et saint Bernard. Les autres pendants, sortant davantage encore des habitudes bysantines, représentent, d'une part, la Madeleine, saint Antoine l'ermite, le pape Cornelius; de l'autre, sainte Catherine, saint Hubert et saint Quirin, groupés sur un fond noir et sombre. Tous ces restes précieux d'une école vraiment primitive, merveilleusement conservés, malgré leurs cinq siècles d'âge, montrent bien des artistes encore disciples des Grecs pour les procédés, mais émancipés déjà pour la forme et le style.

Peintures allemandes. De Martin Schœn, un *Christ mort*, soutenu par Joseph d'Arimathie, que pleurent les Maries et saint Jean : — un portrait de l'évêque Servatius; — une petite *Vierge*, sans l'enfant, dans un cadre rond; — l'entrée à Jérusalem du jeune David, portant la tête de Goliath, et que fête un groupe de femmes faisant de la musique. Ces ouvrages peints sur bois, et, sauf le premier, en figurines, semblent, par leur finesse dure et leur solidité, des ciselures coloriées.

De Zeytlomb : deux petites figures entières, *saint Georges* en chevalier, et *saint Antoine* avec le compagnon de sa solitude, toutes deux douces et pâles. — De Jacob Walch : deux vigoureux portraits, dont l'un de Maximilien Ier, en costume impérial, la couronne sur la tête et le globe dans la main. — De Martin Schaffner : deux petits portraits, entre autres celui du mathématicien Pierre Appianus; puis quatre grands tableaux, en deux séries de pendants, et accouplés par des ornements architectoniques; d'un côté sont l'*Annonciation* et la *Purification de la Vierge*; de l'autre, la *Descente du Saint-Esprit* et la *Mort de Marie* entourée des apôtres. Ces quatre grandes scènes sont surtout remarquables par la

beauté de l'architecture et la parfaite entente de la perspective. Il est fâcheux qu'on les ait séparées par d'autres cadres au lieu de les réunir comme l'indiquent leurs ornements. — De Hans Asper : un bon portrait dans le goût de Holbein, qu'il imitait. — De Hans Mielich : deux portraits, de moindre mérite. — De Michel Osinger : un Père éternel, figuré comme dans l'apocalypse. — De Joachim Bueckelear : outre un *Marchand de poissons*, un autre sujet non moins étrange que compliqué. C'est la vue d'une foire, dans quelque ville d'Allemagne, que terminent deux espèces de spectacles en plein vent : à droite, des baladins jouant quelque farce ; à gauche, un *Ecce Homo* présenté au peuple par Pilate. Cette composition bizarre est d'ailleurs pleine de vérité et de mouvement.

Hans ou Jean Holbein, le vieux, ne compte pas moins de dix-huit pages à la Pinacothèque de Munich. C'est à coup sûr la plus considérable réunion de ses œuvres, et non moins recommandable par le choix que par le nombre. On y trouve en tableaux isolés : *Jésus aux Oliviers*, *la Nativité*, *la Flagellation*, *la Circoncision*, *le Couronnement d'épines*, *la Résurrection*, *la Mort de Marie*, *le Crucifiement*, tous en petites figures, sauf le premier, où les personnages sont de demi-grandeur. Puis quatre séries de deux pendants : *l'Annonciation* avec *la Visitation*, *l'Emprisonnement* avec *le Christ devant Pilate*, *l'Ecce homo* avec *le Christ portant sa croix* et *l'Adoration des mages* avec une *Circoncision*, où se voit le portrait du comettant George, abbé de Kaisersheim. Ces huit tableaux sont de vastes scènes pressées dans des cadres longs et étroits. Puis enfin, deux autres pendants, plus précieux encore à mon avis, qui représentent sur fond d'or, et presque de grandeur naturelle, l'un *sainte Barbe*, l'autre *sainte Élisabeth* servant des malades. Malgré la forme encore bysantine ou gothique de ces tableaux, ils me semblent les plus excellents échantillons de l'art allemand

avant Albert Durer et Holbein jeune. La *sainte Élisabeth* surtout est un modèle de beauté, d'expression naïve et fervente, et les deux tableaux réunissent le sentiment de Hemling à la vigueur de Van-Eyck. J'ajoute aux œuvres du vieil Holbein celles de son continuateur, Christoph Amberger, un petit *saint Roch* avec l'ange, et deux curieux pendants en figurines, où l'on voit la Vierge avec l'auréole, portant l'enfant Jésus, et Dieu le père, la tiare sur la tête, soutenant son fils attaché à la croix.

Holbein le jeune, qui abandonna son pays dès l'âge de vingt-huit ans pour passer en Angleterre, où il mourut de la peste après un séjour de vingt-huit autres années, n'a pu laisser à l'Allemagne ni le plus grand nombre de ses œuvres, ni les meilleures, celles qu'il fit dans toute la maturité de son talent. Le musée de Munich ne peut donc pas lutter, pour les productions de ce maître célèbre, avec la galerie d'Hampton-Court, où sont réunis ses principaux chefs-d'œuvre. Il n'y a que huit portraits dans la Pinacothèque, et pas un seul tableau d'histoire ou de chevalet, si nombreux dans le palais que Wolsey bâtit pour Henri VIII. Parmi ces huits portraits, les uns sont de la jeunesse de Holbein, tels que ceux du margrave Christophe de Bade et du comte Antoine Fugger, chef de la célèbre famille des banquiers de ce nom, assez riche pour donner à Charles-Quint l'hospitalité, pour emplir sa cheminée de bois de sandal et pour allumer son feu avec des titres de créance sur le trésor impérial. Dans ces portraits, Holbein est exact, correct, scrupuleux copiste de la nature, mais froid, compassé, sacrifiant tout à la ligne, et sa couleur est encore un peu sèche et morne. D'autres portraits, au contraire, tels que ceux d'un jeune homme vu de profil, en habit rouge, d'un homme ayant un bonnet noir et un vêtement garni de fourrures, enfin d'un homme vêtu de noir, étendant la main, dans les traits duquel on a cru reconnaître Martin Luther, sont d'un âge plus avancé, lorsque Hol-

bein avait acquis dans sa peinture la transparence, la chaleur, l'éclat, sans perdre l'exactitude et la naïveté. Le dernier portrait que je viens de citer (qui porte le n° 97 dans la seconde salle), complet échantillon du grand Holbein, ressemble étonnamment à ceux de Raphaël, et rappelle tous les mérites du maître qui, dans tous les genres, fut également *divin*.

Lucas Sunder de Kranach, le peintre protestant, n'a dans le musée de Munich, qu'un seul ouvrage dont les figures approchent de la grandeur naturelle ; encore sont-elles à mi-corps, encore le tableau tout entier a-t-il été retouché, agrandi par George Fischer. C'est la *Femme adultère devant le Christ*, ou plutôt une jolie fille allemande, fort éveillée, qui ne semble nullement, comme l'*Adultère* de Poussin, anéantie par la honte et l'effroi, et qu'entourent plusieurs portraits, dont quelques-uns sont grotesques jusqu'à la caricature. Ce tableau, où la pensée religieuse est étouffée par le pur *naturalisme*, offre du moins une belle et forte exécution. Kranach est plus heureux dans les petits cadres en figurines ; *Adam et Eve* au Paradis, *Loth et ses filles* dans une grotte, *Moïse et Aaron* déployant le Décalogue, une *Madone* qui offre un raisin au Saint-Enfant, sont de fins et charmants ouvrages. Il s'élève plus haut encore dans un vaste triptyque, dont le panneau central représente un *Calvaire*, et dont les volets, divisés chacun en trois compartiments, contiennent, à gauche la *Prière au jardin des Oliviers*, le *Couronnement d'épines* et le *Portement de Croix* ; à droite, la *Flagellation*, l'*Ecce Homo* et la *Résurrection*. Tous ces actes principaux du drame de la passion forment une composition considérable, quoiqu'en proportions très petites, où l'on peut voir la plus haute expression du talent de Kranach. Toutefois il se montre peut-être encore supérieur dans les excellents petits portraits en buste de ses deux amis et directeurs de conscience. L'un est le savant et doux

Philippe Melanchton (en allemand, *Schwarz Erde* ou *Terre-Noire*) ; l'autre, le terrible Martin Luther, admirablement représenté avec sa tête de taureau, qui battit en brèche le Vatican, et qu'on retrouve de nos jours chez un autre démolisseur du passé, Mirabeau. Ces portraits jumeaux sont réunis dans le même cadre, au-dessus de l'inscription suivante : *In silentio et spe erit fortitudo vestra.* Ils sont datés de 1532, deux ans après que Melanchton eut rédigé la fameuse *Confession d'Augsbourg*, et lorsque Luther voyait le triomphe de sa cause assuré par la paix de Nuremberg. A côté de la date est le monogramme du peintre, un petit dragon ailé. On peut remarquer, au sujet de ces divers ouvrages de Lucas Kranach, que le dernier fait d'entre eux étant daté de 1549, quatre ans avant sa mort, il est probable qu'ils sont tous de sa main, et qu'aucun d'eux n'est l'œuvre de son fils, qui le continua en l'imitant.

Le vieux Michel Wohlgemuth, de Nuremberg, se montre dans cinq pages importantes, la *Nativité*, le *Christ aux Oliviers*, le *Crucifiement*, la *Descente de croix* et la *Résurrection.* Tous ces tableaux sont en figures entières et de la plus grande dimension qu'on employât alors, de demi-grandeur. Je ne puis mieux en faire connaître le style et la forme qu'en les comparant aux ouvrages de la jeunesse d'Albert Durer, qui ressemblent à ceux de son maître comme le *Sposalizio*, par exemple, peint par Raphaël à vingt-un ans, ressemble au *Saint-Pierre recevant les clefs de Jésus*, du Pérugin. On trouve dans Wohlgemuth le même arrangement des groupes, les mêmes types de figures, les mêmes extrémités, le même plissement des draperies, qui ressemblent plus à du papier qu'à de l'étoffe. Nouvelle preuve, et très éclatante, que les plus grands génies dans les arts, les chefs d'écoles, les modèles le plus étudiés, et le plus vainement imités, loin d'apparaître tout à coup dans le monde, sans précédents, sans traditions, ne sont rien autre chose que le

résumé complet de leurs devanciers, que l'expression supérieure de leur époque. Tels sont Raphaël à Rome, Titien à Venise, Rubens à Anvers, Murillo à Séville; tel est Albert Durer à Nuremberg.

Dans ses œuvres réunies à Munich, au nombre de dix-sept, on peut lire son histoire entière, celle de ses débuts, de ses progrès, de ses transformations et de son dernier style. Sauf peut-être une *Mort de la Vierge*, peinte sur pierre en très petites figures, le plus ancien de ses ouvrages à la Pinacothèque serait le portrait de son vieux père, daté de 1497, et qu'il fit dès lors à vingt-six ans, étant né en 1471. On y lit l'inscription suivante en allemand : « J'ai peint ceci d'après la ressemblance de mon père, lorsqu'il avait soixante-dix ans. ALBRECHT DURER l'aîné. » Cet excellent tableau, peint *con amore*, avec un soin tout filial, porte en outre son monogramme si connu, un petit D dans un grand A. Vient ensuite le portrait d'Oswald Krel, avec un beau fond de paysage, daté de 1499; puis celui d'un jeune homme qu'on croit être son frère cadet, Hans Durer; puis enfin le sien propre, daté, comme celui-ci, de l'année 1500. Albert Durer avait déjà fait de lui, quatre ans plus tôt, un premier portrait qui se trouve au musée de Madrid. Dans celui de Munich, il a toujours son visage frais et blanc, ses yeux bleus très fendus, sa barbe blonde, ses cheveux bouclés; mais la figure est moins maigre, plus pleine, et l'expression plus virile. Son costume, garni d'une fourrure, est aussi beaucoup plus sérieux que le singulier habit bariolé de blanc et de noir, et l'étrange bonnet pointu qu'il portait en 1496. Le portrait de Munich, sur lequel il a tracé l'inscription latine suivante : *Albertus Durerus*, *noricus*, *ipsum me propriis sic effingebam coloribus*, *ætatis XXVIII*, est l'un de ses plus excellents, de ses plus étonnants ouvrages, et de ceux qui durent le placer, avant l'âge de trente ans, à la tête de tous les artistes de son pays. Un autre portrait historique, non

moins précieux, non moins admirable, est celui de son vénérable maître, Michel Wohlgemuth, qu'il a peint sur un fond uni, verdâtre, et auquel il ajouta quelques années plus tard cette naïve inscription allemande : « Albert Durer a fait ce portrait en 1516, d'après la ressemblance de son maître Michel Wohlgemuth, qui était âgé de quatre-vingt-deux ans et qui a vécu jusqu'en 1519. Il est mort le jour de la Saint-André, avant le lever du soleil. »

Nous trouvons ensuite deux petits tableaux, réunissant saint Joachim, saint Joseph, saint Siméon et l'évêque Lazare, qui, bien que datés de 1523, sont peints sur fond d'or et tout-à-fait dans le style de l'école de Cologne. C'est probablement un caprice, soit de l'artiste, soit du commettant. Par un autre caprice, Albert Durer a peint à la détrempe, et sur toile, un autre portrait d'homme, qu'on suppose Jacques Fugger. Mais deux vastes tableaux d'histoire vont nous le montrer enfin dans la plénitude de son talent. L'un est une *Descente de croix*, bien composée, et remplie d'excellents détails. Joseph d'Arimathie me paraît la plus belle figure du groupe; quant au Christ, bien plus âgé que ne l'indique la tradition, il n'a d'autre beauté que l'exacte et hideuse reproduction de la mort. L'autre grand tableau est une *Nativité* dans la crèche, où l'on voit Marie et Joseph adorer l'enfant-Dieu qu'entoure un petit groupe de chérubins, tandis que d'autres anges, s'envolant vers le fond de la scène, vont annoncer aux bergers l'*Évangile*, la bonne nouvelle. Cette *Nativité* formait le centre d'un grand triptyque dont on a détaché les volets. Ceux-ci contiennent les portraits en pied, et de grandeur naturelle, des frères Baumgartner, chevaliers, qui s'étaient fait représenter couverts de leurs armures *champées de gueules*, et qui léguèrent ce tableau de famille à l'église Sainte-Catherine de Nuremberg. Le conseil municipal de cette ville en fit cadeau, cent ans plus tard, à l'électeur de Bavière Maximilien Ier. Le même prince

obtint encore du même conseil un présent non moins rare et précieux, deux grands tableaux en pendants, où sont groupés, sur l'un *saint Pierre* et *saint Jean l'Evangéliste*; sur l'autre, *saint Paul* et *saint Marc*. Ces quatre apôtres, debout comme les frères Baumgartner, sont de taille naturelle, et certes si jamais Albert Durer n'a mis plus de grandeur matérielle dans ses figures, jamais non plus il n'y a mis plus de grandeur morale. Quoique ces deux magnifiques panneaux ne portent aucune date, il est facile de voir qu'ils appartiennent aux derniers temps de la vie de leur auteur, lorsque après ses nombreux voyages dans les Flandres et en Italie, il avait acquis toute l'aisance de pinceau, toute la vigueur de coloris, toute l'élévation de style qu'il lui fut donné d'atteindre. Albert Durer survécut huit ans à Raphaël et onze au *Frate* (Bartolommeo della Porta). Je crois que ses voyages d'Italie ne se bornèrent pas à Venise, et qu'il ne négligea point de visiter aussi la cité des Médicis qui était à son époque le centre des beaux-arts. Du moins, les quatre apôtres de Munich, pour la noblesse, l'ampleur, la grandeur imposante, semblent inspirés par le *saint Marc* de Fra Bartolommeo, qui est peut-être la plus haute expression de force et de puissance qu'ait produite la peinture, comme l'est dans la statuaire le *Moïse* de Michel-Ange.

Il ne faut pas oublier, parmi les œuvres d'Albert Durer que lui inspira l'Italie, une *Lucrèce se poignardant*, grande et vigoureuse académie, dont l'expression de figure est dure et terrible. On lui attribue encore, dans la Pinacothèque de Munich, un autre ouvrage qui rappelle, par sa disposition comme par le sujet, le *Spasimo* de Raphaël; c'est aussi un *Portement de croix*. La composition en est belle, bien qu'un peu trop compliquée; mais le style des figures et l'exécution générale indiquent un peintre postérieur et plus complètement imitateur de l'Italie. Le saint Jean et la Véronique

sont peints dans un sentiment tout-à-fait italien, où l'on ne sent plus même le mélange du style allemand.

Voici maintenant un aperçu rapide des œuvres qu'ont laissées à Munich les élèves d'Albert Durer, restés fidèles à ses leçons, et qui ont conservé sa manière, sans avoir hérité de son génie : De Hans Burgkmaïr, une dizaine de pages, parmi lesquelles : *saint Jean à Pathmos*, *Esther demandant la grâce des Israélites*, *saint Erasme*, *saint Nicolas*, les portraits du duc Guillaume de Bavière et de sa femme, enfin la *Bataille de Zama*, gagnée par Scipion sur Annibal. Ce dernier tableau est extrêmement curieux; on y voit une étrange mêlée de combattants, où les Romains sont vêtus en chevaliers du moyen âge, avec de complètes armures, des chapeaux à plumes, des lances de tournois, tandis que les Carthaginois portent le costume et les armes des Sarrasins, le turban, la cotte de mailles et le cimeterre. — D'Albrecht Altdorfer : une *chaste Suzanne* dans un paysage terminé par un vaste édifice, et la *Victoire d'Arbelles*, autre immense mêlée de petites figurines, où les Macédoniens sont fidèlement vêtus des costumes allemands du seizième siècle. Ces précieux échantillons de l'un des meilleurs élèves d'Albert Durer portent un monogramme fort semblable au sien : un petit A dans un grand A. — De Hans Schaeuffelein : la *Mort* et le *Couronnement de la Vierge*, le *Christ faisant marcher saint Pierre sur les flots*, un *Ecce Homo*, un *Calvaire*, tous en demi-grandeur, et le *Christ aux oliviers*, en petites figures, signé d'un monogramme encore imité d'Albert Durer, un petit S dans un grand H. — De Hans Wagner, appelé Kulmbach : un *saint Zacharie*, un autre saint inconnu, portant une branche de laurier, puis deux tableaux doubles, mais non deux dyptiques, dont le panneau est divisé en sections supérieure et inférieure, tous deux sur un fond doré. Dans l'un, l'*Offrande des Mages* et la *Descente du Saint-Esprit;* dans l'autre, la *Résurrection du Christ*

et le *Couronnement de la Vierge.* — De Bartholome Beham, ou Bœhm : la *Résurrection d'une femme opérée devant sainte Hélène par l'imposition de la Croix*, et le *Dévouement de Marcus Curtius*, qui se précipite, à cheval, dans le gouffre ouvert au milieu du forum. Pour que ce sujet fût bien compris, à une époque où l'on connaissait mieux les légendes que l'histoire romaine, l'artiste a tracé sur le premier plan l'inscription suivante, empruntée à Tite-Live (lib. VII) : *Marcus Curtius juvenis bello egregius pro patriâ Diis manibus armatus se devovit.* — De Heinrich Aldegraever : le *Christ en croix*, et le *Samaritain*, en deux pendants, une petite *Vierge glorieuse* et quelques portraits. — De Mathias Gruenwald : *Madeleine*, *Marthe*, *Lazare*, figures plus grandes que nature, et la *Conversion de saint Maurice par saint Erasme*, également de proportions colossales. Ces tableaux devaient être placés sans doute dans quelque haute nef d'église. — De Melchior Feselen : le *Siége et la conquête d'Alise par Jules-César sur Vercingetorix*, avec cette inscription :

> Quanta strage virum sublimis Alexia cessit
> Cesareis aquilis, picta tabella notat.

et le *Siége de Rome*, par Porsenna, roi des Etrusques. Ces deux ouvrages ont beaucoup de rapport avec la *Bataille de Zama*, la *Bataille d'Arbelles* et le *Marcus Curtius*, que nous venons de citer. Ce sont également des masses de petites figurines, habillées comme au temps du peintre, et, par exemple, sur les drapeaux de César figure l'aigle impériale noire, à deux têtes, au lieu de l'aigle romaine ; mais je trouve dans Melchior Feselen un fini mieux entendu, une touche plus délicate et plus agréable.

En passant des simples imitateurs d'Albert Durer à ses

disciples infidèles, qui jetèrent l'art allemand dans l'imitation étrangère, nous trouvons d'abord Hans Schoorel, devenu sous son second maître Jean de Maubeuge, à demi italien. Schoorel est représenté à Munich par un charmant *Repos en Egypte* dans un paysage de printemps, et par un vaste triptyque, l'un de ses ouvrages les plus considérables et les plus estimés. Au centre est la *Mort de la Vierge*, entourée des douze apôtres ; à droite, le commettant et son fils, sous l'invocation de saint Georges et de saint Denis ; à gauche, sa femme, sous l'invocation de sainte Gudule et de sainte Christine. Georg Penz, au lieu d'une madone et de l'Enfant-Dieu, a une *Vénus avec l'Amour*, tout-à-fait dans le style italien, et qu'on prendrait pour l'œuvre d'un Florentin ou d'un Lombard. Quant à Georg Fischer, il n'offre à Munich qu'un seul échantillon de son singulier talent d'imitateur. C'est la *Prise du Christ* au mont Olivet, en petites figures, et sur parchemin tendu, que l'on prendrait assurément pour l'œuvre d'Albert Durer lui-même, si le millésime 1633, tracé au bas de la page, n'indiquait un siècle de distance entre le modèle et le copiste.

Parmi le très petit nombre d'artistes qu'offre l'Allemagne, entre le seizième et le dix-neuvième siècles, nous avons vu que les uns se firent Flamands et les autres Italiens. Des premiers, il faut encore laisser aux Flamands les Ostade, qui vécurent et travaillèrent en Flandre. Restent donc uniquement Maxing, Adam Elzheimer et Balthasar Denner. De Maxing, la Pinacothèque possède un *Receveur d'impôts* tout-à-fait semblable aux *Peseurs d'or* de Quintin Metzys ; — d'Elzheimer, plusieurs petites compositions, la plupart sur cuivre, entre autres un *Martyre de saint Laurent* et un *saint Jean prêchant dans le désert*, où l'on sent le goût italien mêlé à la délicatesse hollandaise, comme dans Honthorst qu'il prit pour modèle ; — enfin, de Balthasar Denner, deux portraits d'un vieillard et d'une vieille femme, qu'on

ne peut pas même nommer des bustes, car la tête occupe à peu près le cadre tout entier. Denner est assurément le plus grand *finisseur* qui ait jamais existé. Auprès de lui, les plus patients hollandais, Gérard Dow, Slingeland, Mieris, Vander-Werff, ne sont que des barbouilleurs hâtifs et sans conscience. Il copie avec une fidélité scrupuleuse chaque ondulation, chaque teinte, chaque duvet de la peau ; il sait arrondir un cheveu et donner plusieurs plis à la moindre ride. Denner parvient ainsi à une vérité incomparable ; il fait des portraits effrayants. Ces têtes, grandes comme nature et reproduites jusqu'en leurs moindres détails, on croit les voir à travers une loupe grossissante, ou plutôt on croit, comme dans le *Tableau parlant*, qu'elles ont percé la toile pour remplir le cadre et remplacer l'art par la nature même. Ces prodiges sont dignes sans doute d'admiration ; mais n'y a-t-il pas là un excès de patience et de vérité ? de telles peintures ne tombent-elles pas un peu dans le genre des *trompe l'œil*, des figures de cire ? ne sont-elles pas, à force d'art, un peu hors de l'art ? Et puis, si l'on envisage ce genre de travail sous un autre point de vue, combien d'ouvrages semblables peut produire une vie d'artiste ? Combien Denner, qui a vécu soixante-quatre ans, en a-t-il laissé ? J'aime mieux, quant à moi, la manière plus expéditive des portraitistes comme Raphaël, Titien, Holbein, Velazquez, Van-Dyck.

Les Allemands imitateurs de l'Italie sont un peu plus nombreux que les Allemands imitateurs de la Flandre. On en trouve huit à Munich, Hans von Calcar, Christophe Schwarz, Hans Rottenhammer, Joachim Sandrart, Ulrich et Karl Loth, Heinrich Roos et Raphaël Mengs. Je vais citer aussi leurs principaux ouvrages : de Calcar, un simple échantillon, une *Mater dolorosa* en demi-grandeur.—De Schwarz, une *Vierge glorieuse*, un *Saint Jérôme en prière*, une *Sainte Catherine*, un petit *Portement de croix*, et un portrait composé où l'on reconnaît la touche facile et do-

rée d'un disciple de Titien. — De Rottenhammer, une *Apparition de la Vierge glorieuse à saint Augustin*, vaste toile d'au moins douze pieds carrés; le *Martyre de sainte Catherine*; puis un assez grand nombre de petits sujets *Diane au bain*, le *Jugement de Pâris*, les *Noces de Cana*, le *Jugement dernier*, etc. Dans tous ces ouvrages, petits ou grands, l'on sent mieux encore la manière toute vénitienne d'un élève de Tintoret. — De Joachim Sandrart, dix-sept toiles, entre autres les représentations allégoriques des *Douze mois de l'année*, où l'on trouve, non pas l'invention et la couleur de Titien, mais du moins une manière tellement vénitienne, que, sous l'imitation du maître de Cadore, l'Allemand a tout-à-fait disparu. Sandrart fut si goûté de son vivant, qu'à Londres sous Charles Ier, à Rome sous Urbain VIII, on ne craignait pas de le comparer à Titien ; mais il est bien déchu aujourd'hui de cette gloire passagère. — D'Ulric Loth, une *Cène à Emmaüs*; et de son fils Karl, *Saint Dominique recevant de la Vierge un rosaire*, l'*Archange Gabriel*, *Isaac bénissant Jacob*, etc. Tous ces tableaux sont encore de l'école de Venise, mais de l'école abâtardie de la fin du dix-septième siècle. — De Roos, son portrait, une *Armée en marche*, et dix à douze jolis paysages, rappelant par leurs tons chauds et lumineux ceux de Both d'Italie. — De Raphaël Mengs, le portrait d'un capucin et le sien propre. Mengs, ayant plus travaillé en Italie qu'en Allemagne, et plus encore en Espagne qu'en Italie, n'a laissé dans son pays que fort peu d'ouvrages Quoique ces deux portraits soient d'une vigueur qui ne lui est pas ordinaire, on regrette que l'auteur des *Pensées sur la Peinture* et des *Réflexions sur les Peintres* n'ait pas, à Munich, une de ces pages importantes, une véritable composition, où l'on puisse reconnaître le vrai talent d'un artiste, qui, dans une époque de décadence et d'abandon, retrouva quelques vestiges de l'art des grandes époques ; qui chercha la sévérité du dessin, la no-

blesse du style, la beauté idéale, et qui mérita, sous le rapport de ses qualités, d'être appelé par Cean-Bermudez le plus grand peintre du dix-huitième siècle, par Winckelmann le plus grand-maître dans son art (1). Mengs mourut en 1779. Après lui, si l'on ne compte pas son élève Martin Knoller, peu connu, il ne reste que la célèbre Angelica Kaufmann, dont le musée de Munich a recueilli le portrait par elle-même, charmante image d'une femme pleine d'esprit et de grâce. Elle seule remplit un peu la profonde lacune qui existe entre Mengs et les artistes du siècle présent, dont les noms ne figurent point encore dans les collections des œuvres du passé.

(1) Voici le magnifique éloge que fait Winckelmann de Raphaël Mengs, à la fin de son chapitre sur la *Beauté* (Histoire de l'art chez les anciens) : « Le sommaire de toutes les beautés que les » anciens artistes ont répandues sur leurs figures, et dont j'ai rap- » porté les principaux traits, se trouve dans les chefs-d'œuvre » immortels de M. Antoine-Raphaël Mengs, premier peintre de » la cour d'Espagne et de Pologne, le premier artiste de son » temps, et peut-être des siècles futurs. Semblable au phénix, on » peut dire que c'est Raphaël ressuscité de ses cendres pour en- » seigner à l'univers la perfection de l'art, et y atteindre lui-même » autant qu'il est possible aux forces de l'homme. La nation alle- » mande se glorifiait déjà à juste titre d'avoir produit un philo- » sophe qui, du temps de nos pères, avait éclairé les sages et » semé parmi les nations le germe de toutes les sciences (Leib- » nitz, je pense). Il lui manquait de montrer au monde un restau- » rateur de l'art, et de voir le Raphaël germanique reconnu et » admiré pour tel à Rome même, ce siége des arts. » Je n'ai pas besoin de prémunir contre l'emphase de cet éloge, qui est celui d'un compatriote et d'un ami. Qu'aurait dit de plus Winckelmann s'il eût parlé du Raphaël romain? Pouvait-il aller plus loin que l'appeler le premier artiste des siècles futurs?

ÉCOLE FLAMANDE.

L'histoire de l'école flamande est généralement assez connue pour que je sois dispensé de tracer d'abord, comme pour l'école allemande, un précis de son origine, de ses transformations, de sa grandeur et de sa décadence. Toutefois, il peut être utile, ne serait-ce encore que pour faire mieux comprendre l'histoire de l'art allemand, de marquer au moins les rapports et les différences que présentèrent ces deux écoles dans leurs développements historiques. Je me bornerai donc à une simple comparaison.

Pour expliquer comment l'art des anciens Grecs et celui des Étrusques fleurirent en même temps, Winckelmann s'exprime ainsi : « Il faut se représenter le renouvellement des » arts et des sciences qui eut lieu vers le temps de Phidias, » avant et après lui, comme celui qui s'est fait dans les temps » modernes, lequel n'a pas seulement commencé dans un » pays particulier pour se répandre ensuite de celui-ci dans » tous les autres. La nature parut alors se réveiller, et prendre » un grand et subit accroissement dans toutes les contrées de » la terre. L'homme conçut partout et en même temps de » grandes et sublimes idées. Quant à la Grèce, il est certain » qu'elle fit de rapides progrès dans toutes les sciences, et il » paraît qu'alors il se répandit un esprit de lumière sur toutes » les nations civilisées, et que cet esprit opéra particulièrement sur l'art pour l'animer et le perfectionner. »

Ce que dit Winckelmann de l'art grec et de l'art étrusque au temps de Phidias, est également vrai de l'art du Midi et de l'art du Nord en Occident, à l'époque de la Renaissance. De même que, sans communications entre eux, les plus anciens artistes de la Grèce et de l'Étrurie perfectionnèrent en même temps l'art hiératique des Égyptiens et des Phéniciens, leurs communs maîtres, de même les Italiens et les Teuto-Flamands perfectionnèrent à la fois par la liberté l'art religieux et conventionnel des Byzantins. L'art de l'Allemagne et l'art des Flandres, nés ensemble et dans le même berceau, partirent également des bords du Rhin pour se répandre de l'un et de l'autre côté. Le premier se maintint allemand depuis les vieux maîtres de Cologne, au milieu du quatorzième siècle, jusqu'au-delà d'Albert Durer, au commencement du seizième siècle. Albert Durer, cependant, pencha lui-même vers le style italien à la fin de sa vie, et dirigea ainsi ses propres élèves dans cette voie, où devait périr l'école dont il fut le plus illustre représentant. L'art des Flandres se maintint flamand depuis son origine avec Lucas de Heere, les Van-Eyck et leurs disciples, jusqu'à Hemling, Quintin Metzys et Lucas de Leyde, au commencement du seizième siècle. Mais Hemling, qui probablement, comme soldat ou comme artiste, avait visité les écoles de Florence et de l'Ombrie à l'époque de Verocchio et de la jeunesse du Pérugin, révèle déjà dans ses œuvres un sentiment italien qui s'allie parfaitement à la nature de ses procédés matériels. Un quart de siècle après lui, Jean Gossaert, de Maubeuge (qu'on appelle aussi Mabuge, Mabuse ou Malbodius), ayant à son tour voyagé dans la patrie de Léonard et de Raphaël, avança plus encore dans l'imitation des Italiens; il y jeta Jean Schoorel, qu'il enleva à l'école d'Albert Durer, et qui forma ensuite Martin Van-Veen, d'Hemskerck, qu'on appela le *Raphaël hollandais*. Lancés dans cette carrière d'imitation, tous les artistes flamands essayèrent à l'envi de se rapprocher des modèles qu'ils allaient

chercher à Florence, à Rome, à Venise. Bernard Van-Orley se fit le condisciple de Jules Romain et de Perin del Vaga, puis le maître de Michel Coxie, qui mérita le beau surnom de *Raphaël flamand*, que reçut aussi Franz Floris.

Jusqu'ici, comme on voit, il y a parfaite ressemblance entre les deux écoles du Nord; nées sœurs et marchant d'abord parallèlement dans les voies toutes nationales, elles inclinent ensuite toutes deux ensemble vers l'Italie, dont elles se font toutes deux, au seizième siècle, les élèves et les imitatrices. Mais alors commence entre elles une différence complète et radicale. L'école allemande périt dans cette imitation de l'Italie; elle s'y submerge, elle s'y noie, et dès lors les artistes de l'Allemagne, rares, isolés, se font purement italiens, sans conserver la moindre empreinte du caractère natif. L'école flamande, au contraire, puise dans cette assimilation du style italien une nouvelle force, une nouvelle vie. Sous les Van-Orley, les Coxie, les Otto Venius, un compromis se forme entre l'art du Midi et celui du Nord, une fusion s'opère, intelligente et intime, d'où sort une troisième époque, et comme un second art flamand, celui de Rubens et de Van-Dyk, qui couronne magnifiquement le cycle ouvert par les Van-Eyck.

Quant aux Hollandais, séparés des Flamands par la réforme protestante, et jetés par elle, comme le Saxon Lucas Kranach, hors du dogme et de la légende, hors de la mythologie chrétienne, ils se réfugient tous dans la simple et matérielle reproduction de la nature, où ils demeurent maîtres incontestés.

Après ce court préambule, nous pouvons entrer dans l'examen des œuvres flamandes que possède la Pinacothèque de Munich, en réunissant sous ce nom celles des Flamands et des Hollandais, dont nous suivrons, autant que possible, la double série par ordre de dates.

A défaut du vieux Lucas de Heere, qui fut le maître des

Van-Eyck dans le style encore bysantin, à défaut d'Hubert Van-Eyck, qui gardera l'honneur d'avoir complété l'éducation de son frère et de l'avoir acheminé vers la découverte des procédés de la peinture à l'huile (1), l'illustre Jean Van-Eyck, que nous appelons plus communément Jean de Bruges, représente magnifiquement à Munich la primitive école flamande. Il a six pages importantes à la Pinacothèque, parmi lesquelles trois *Adorations des Mages*, sujet qu'il affectionnait sans doute et qu'il traita souvent, puisque ce fut aussi une *Adoration des Mages* qu'il envoya au roi de Naples Alphonse V, et qui donna à Antonello de Messine le désir de pénétrer le secret de ses découvertes, dont il obtint effectivement la connaissance en échange d'un grand nombre de dessins italiens, et qu'il revint communiquer à ses compatriotes. La plus grande des trois est une composition aussi importante que le *Chanoine de Pala*, qui est à Bruges, et le *Calvaire* entouré des sept sacrements, qui est au musée d'Anvers. Onze personnages sont réunis au premier plan, outre l'âne et le bœuf, et de petits anges qui voltigent au-dessus du Dieu nouveau né. Une troupe de cavaliers se voient au dernier plan, dans un charmant paysage d'hiver. La seconde *Adoration des Mages*, quoique de proportions un peu moindres, est plus capitale encore, et par la perfection du travail et parce qu'elle a de plus un mérite historique. Celui des rois d'Orient qui baise à genoux la main de l'Enfant-Dieu est le duc de Bourgogne Philippe le-Bon, et le roi nègre, malgré son teint basané, est le portrait fidèle de Charles le-Téméraire, tous deux portant les riches costumes de la cour de Bourgogne. Ce tableau, que Van-Eyck peignit à la fin de sa vie, lorsqu'il avait environ soixante-huit ans, est le panneau central d'un triptyque dont

(1) Voir sur ce point l'introduction aux *Musées d'Italie*, page 58 et suivantes.

les volets représentent la *Salutation angélique* et la *Présentation de la Vierge au temple*. La troisième *Adoration des Mages*, en figurines délicates, n'a guère plus d'un pied carré. Reste un autre ouvrage qui peut prendre aussi le premier rang parmi les compositions de son auteur, *saint Luc peignant la Vierge*. Marie, qui tient Jésus endormi sur son sein, est assise dans une galerie ouverte d'où la vue s'étend sur un de ces paysages calmes, doux et riants dont Raphaël entoura plus tard ses divines madones; et sous les traits du saint évangéliste, qu'on nomma dans la légende le premier peintre chrétien, Van-Eyck, par un sentiment de respect presque filial, a retracé son frère Hubert, vêtu d'une ample robe rouge. Tous ces tableaux, d'une conservation singulière, montrent au plus haut degré l'admirable perfection pratique dont fut doué Jean Van-Eyck. On y trouve, avec un arrangement ingénieux dans sa simplicité, l'étonnant fini des détails, l'extrême vigueur des tons, et partout cette nuance pourprée qui lui est particulière et semble le fond commun de sa couleur, comme l'or le fut à Titien, l'argent à Véronèse, l'améthyste à Tintoret.

L'école directe des Van-Eyck est représentée par cinq ou six cadres de son élève Hugo Van-der-Goes, l'*Annonciation*, *saint Jean dans le désert*, *Marie et les saintes Femmes pleurant sur le Christ mort*, etc., et son école d'imitation par Israël Van-Mekenen, qui ne reçut point ses leçons, puisqu'il venait de naître (1440) quand Van-Eyck mourut (1445), mais qui adopta son style avec ses procédés, tout en conservant le fond doré des Bysantins. Van-Mekenen n'a pas moins de dix-huit ouvrages au musée de Munich, le *Mariage de la Vierge*, son *Entrée au temple*, sa *Mort*, son *Assomption*, plusieurs figures d'*Apôtres*, etc., et quoique sa peinture soit un peu déparée par une certaine pesanteur d'idée et de touche, elle a cependant tant de sûreté, tant de force, tant d'éclat, que ce vieux maître, peu connu,

me semble mériter une renommée qu'il n'a point encore parmi nous.

Il nous mène à son contemporain Hans Hemling, avec Van-Eyck le plus illustre des Flamands de la primitive école, le doux, le gracieux le ravissant Hemling, qu'on adore sous ce nom à Bruges, sous celui de Memmelinck à Anvers, et que les Allemands révèrent comme une des principales gloires de l'art éclos sur les bords du Rhin. Neuf cadres portent son nom à la Pinacothèque de Munich, et je crois devoir, pour le débat qui va suivre, copier d'abord ce que dit de ces ouvrages la courte introduction du catalogue rédigé par le directeur même de la galerie, M. Georges de Dillis : « Cependant Luc de Leyde ne s'approche pas du grand maître » Van-Eyck autant que Jean Hemling. Les tableaux rassemblés dans le quatrième cabinet témoignent assez de la vérité » et de la grâce des conceptions de ce dernier, de son sentiment profond dans l'expression, de la transparence et de » l'émail de son coloris, de son entente du clair-obscur et de » la grande habileté de sa touche.

» Tout en entrant, on est frappé par deux tableaux latéraux représentant l'un la manne tombant du ciel pour sauver les Israélites de la famine, l'autre Abraham dans un » paysage avec des effets de lumière éblouissants, offrant au » roi Melchisedec le pain et le vin. Il y a aussi dans ce même » cabinet un petit autel à deux ailes (un triptyque) peint de » la main habile de Hemling avec une rare perfection. Le » tableau du milieu, d'une délicatesse exquise et représentant l'Adoration des Mages, est surpassé encore par les deux » tableaux latéraux qui étonnent la vue par l'éclat magique » des couleurs, et représentent, l'un saint Jean l'évangéliste, » d'une expression tout-à-fait noble, et placé dans un riche » paysage tout fleuri et éclairé par les rayons dorés du matin, et l'autre saint Christophe qui, habillé d'un manteau » de pourpre et appuyé sur son bâton, traverse, en levant

» les yeux sur l'enfant merveilleux assis sur ses épaules, le » fleuve qui se montre resserré entre des rochers et teint des » rayons ardents du soleil levant. Au-dessus de ce petit autel » on aperçoit la tête adorable de Notre-Seigneur, remplie » de l'expression d'une céleste noblesse et d'une miséricorde » infinie.

» Vis-à-vis de ces incomparables créations du génie de » Hemling se trouve le riche tableau du même maître, re- » présentant en plusieurs compartiments les joies et dou- » leurs de la sainte Vierge, dont les sujets peuvent être re- » gardés chacun comme autant de tableaux à part, complè- » tement achevés, et qui cependant sont admirablement liés » entre eux de manière à former un ensemble harmo- » nieux, et à faire de ce tableau une véritable épopée chré- » tienne. »

Tous ces éloges donnés, non-seulement au maître, mais aux ouvrages recueillis dans la Pinacothèque, je les adopte complètement. Le grand tryptique de l'*Adoration des Mages*, avec *saint Jean* et *saint Christophe* sur les volets, une autre petite *Adoration des Mages*, la vaste et capitale composition réunissant, autour d'une troisième *Adoration des Mages*, les *Sept Joies* et les *Sept Douleurs* de Marie, la *Manne dans le Désert*, *Abraham devant Melchisedech*, la *Prise de Jésus au Jardin des Oliviers*, sont des pages dignes d'être annoncées aux visiteurs de la Pinacothèque dans les termes qu'emploie le rédacteur du catalogue. J'ajouterai que la *Tête du Christ* jouit d'une réputation si grande, que des érudits, et même une femme, madame Johanna Schopenhauer, ont voulu prouver qu'elle est la véritable image du fils de Marie, conservée jusqu'à Hemling par la tradition, sans se rappeler que les Pères du quatrième siècle, notamment saint Cyrille, dans son livre contre les *anthropomorphites*, reprochaient aux peintres d'avoir toujours représenté Jésus comme *le plus laid des hommes*,

et que cette opinion fut générale depuis saint Irénée jusqu'à saint Augustin.

Mais ces admirables ouvrages, dignes du talent et de la renommée de Hemling, sont-ils de Hemling? Si j'en doute, bien plus, si je crois pouvoir le nier, je prie en grâce qu'on ne m'accuse point tout d'abord d'une audacieuse et ridicule prétention. Mieux que personne je sais combien il est délicat et difficile de heurter une opinion commune, admise, déjà vieille, et qui semble hors d'attaque. Je sais que les Allemands apprécient et chérissent Hemling ; — qu'on a reçu pour œuvres de ce maître fameux, et dans une collection publique aussi riche, aussi renommée que la Pinacothèque, les excellentes pages qui portent son nom ; — que ces neuf cadres proviennent de la collection Boisserée, célèbre aussi par le choix judicieux des morceaux qui la composaient ; — que personne encore n'a mis en doute leur authenticité, et que l'auteur de *L'Art en Allemagne*, par exemple, qui n'avait cependant point oublié les ouvrages laissés à Bruges par Hemling, puisqu'il leur consacre un pieux et touchant souvenir, n'hésite point à lui attribuer également ceux de Munich. Je sais tout cela. Ce n'est donc point avec les doutes et les arguties d'une simple opinion personnelle, très faible et très récusable, mais avec l'autorité de faits très forts et très concluants, qu'il faut soulever un tel débat. Lorsque j'ai contesté à la célèbre *madone* de la cathédrale de Bruges, qu'on appelle *Madone de Michel-Ange*, son nom séculaire, et que, tout en reconnaissant le haut mérite de ce beau groupe, j'ai nié qu'il fût du même auteur que le *Moïse* et la *Notre-Dame-de-Piété*, je faisais remarquer que, ni la Vierge, ni l'Enfant-Jésus n'avaient de prunelles aux yeux, tandis que Michel-Ange en a mis à toutes les têtes de statues ou de bustes créées par son ciseau, et, m'appuyant sur ce fait matériel, palpable, j'ai pu m'étonner que, depuis bientôt trois siècles qu'on admire pieusement cette *madone* comme œuvre de Michel-Ange,

personne encore n'ait fait une observation si simple. C'est aussi sur des faits matériels, irrécusables, que je vais m'appuyer pour démontrer que les tableaux de Munich attribués à Hemling, si beaux et si précieux qu'ils soient, ne peuvent pas être de lui.

Voici comment ce maître est désigné dans le catalogue : « Hemling (Jean), né entre 1420 et 1430, mort en 1499, élève de Jean Van-Eyck. » Il y a dans cette courte notice, à peu près autant d'erreurs que de mots. Quant à la naissance et à la mort d'Hemling, que peuvent en savoir les rédacteurs du catalogue pour fixer ainsi des dates précises ? Malgré beaucoup de recherches et de controverses, la vie d'Hemling est encore tout-à-fait mystérieuse. On le nomme ainsi à Bruges, Memmelinck à Anvers, Hemmeling ou Hemmelinck ailleurs. Les uns le font naître à Bruges, d'autres à Damme, d'autres à Cologne, d'autres à Constance, d'autres à Brême. L'époque de sa naissance est aussi incertaine qu'en est le lieu ; et, si l'on indique précisément celle de sa mort, ce ne peut être qu'en le confondant avec le peintre étranger connu en Espagne sous le nom de *Flamingo*, dont fait mention le *Diccionario historico* de Cean-Bermudez : supposition tout-à-fait arbitraire, simple conjecture qui ne repose sur aucune évidence, sur aucune probabilité.

Le catalogue ajoute : « Élève de Jean Van-Eyck. » C'est là qu'est l'erreur capitale, d'où sera venue la seconde, celle de lui attribuer des œuvres sorties de l'école de Van-Eyck. Les dates vont parler d'abord. Jean Van-Eyck est mort en 1442, d'après le catalogue ; mais je crois plutôt, avec d'autres autorités, en 1445. Or, le soldat blessé qu'on apporta à l'hôpital Saint-Jean de Bruges était, d'après la tradition et d'après son portrait, qu'il a mis dans le triptyque de l'*Adoration des Mages* (la figure du paysan qui regarde par une lucarne derrière le roi nègre), un homme d'une trentaine d'années. Ce triptyque et le grand tableau du *Mariage mys-*

tique de sainte Catherine sont datés de 1479 ; la *Châsse de sainte Ursule* de 1480 ; la *Madone*, avec le portrait de Martin Newenbowen, de 1485, et la grande composition à neuf volets, qu'il exécuta pour l'abbaye d'Anchin, doit être, d'après l'âge que le peintre donne à l'empereur Maximilien, encore postérieure de quelques années. En supposant à Hemling, lorsqu'il commença ses peintures de l'hôpital Saint-Jean, non pas seulement trente ans, mais quarante, il était à peine né quand Van-Eyck mourait. Il est donc impossible que Van-Eyck ait été le maître de Hemling.

Reste maintenant à démontrer, par une preuve non moins péremptoire, que Hemling n'est pas l'auteur des tableaux qui lui sont attribués à Munich. Tous les ouvrages qu'il a laissés dans les Flandres, ceux de l'hôpital Saint-Jean, du musée de Bruges, du musée d'Anvers, ainsi que la grande composition à neuf volets qui est maintenant chez M. le docteur Escalier, à Douai, tous, sans exception, sont peints *à la détrempe*. C'est même le signe particulier, le trait caractéristique d'Hemling, d'être resté fidèle aux vieux procédés bysantins un demi-siècle après les Van-Eyck, et, tandis que leur découverte était répandue, adoptée partout, même au fond de l'Italie et de l'Espagne, d'avoir peint lui seul à la détrempe dans le pays même où s'était faite l'invention de la peinture à l'huile. Or, c'est *à l'huile* que sont peints les tableaux de Munich qui portent son nom, ainsi que devaient l'être nécessairement les œuvres d'un artiste désigné comme élève de Van-Eyck. Il est donc impossible qu'Hemling en soit l'auteur.

Rassuré maintenant par la puissante argumentation des dates et des faits, je me hasarderai à signaler encore des nuances assez sensibles entre les tableaux de Bruges et ceux de Munich quant à l'exécution. Dans les premiers, si je ne m'abuse, le peintre se montre plus doux, plus suave, plus timide ; dans les seconds, plus ferme, plus résolu, plus écla-

tant. La différence provient au moins de celle des procédés matériels dont il faisait emploi.

Demandera-t-on maintenant : quel est donc l'auteur des tableaux de Munich ? Je n'ai pas qualité pour résoudre cette question délicate ; mais il est permis d'émettre une conjecture. Ce que je crois, ce n'est point qu'on doive attribuer ces tableaux à des élèves ou imitateurs de Van-Eyck, connus par leur noms et leurs ouvrages, tels que Pierre Christophore, Hugo Van-der-Goes, Israël Van-Mekenen ; tous ces maîtres, le dernier même, sont restés loin d'une telle noblesse de style, d'une telle finesse de touche, en un mot, d'une telle perfection. Ce que je crois, c'est que, vers la fin du quinzième siècle, il s'est trouvé deux peintres du nom d'Hemling, ou plutôt, ce qui revient au même, qu'on a confondu sous le nom commun d'Hemling, deux peintres, semblables par la pensée et le style, différents par les procédés d'exécution, — dont l'un peignait à la détrempe, comme les Bysantins de Cologne, l'Hemling de Bruges ; — dont l'autre peignait à l'huile, comme Van-Eyck et son école, l'Hemling de Munich. La diversité des noms de famille et des lieux de naissance qu'on assigne au même maître vient singulièrement à l'appui de cette supposition, déjà rendue presque évidente par la différence radicale des procédés.

Nous pouvons reprendre à présent la série chronologique des maîtres flamands et hollandais représentés à Munich, en indiquant autant que possible, ne serait-ce que pour justifier l'ordre où ils sont placés, les dates de leur naissance et de leur mort.

Immédiatement après Hemling vient Quintin Metzys, ou Matzys, ou Massis, ou Messis, qu'on appelle plus communément le maréchal ou le forgeron d'Anvers (1456-1529). Outre deux tableaux d'*Avares* ou *Peseurs d'or*, sujet qu'il a tant de fois répété, il a deux pendants qui réunissent, l'un les deux saint Jean et saint Barthélemy, l'autre la Madeleine,

sainte Barbe et sainte Christine, puis enfin une *Circoncision*, qui fut le panneau central d'un tryptique dont les volets sont séparés. Cette *Circoncision* est un bel et important ouvrage, mais qui n'a cependant ni l'importance ni la beauté de l'admirable *Mise au tombeau* du musée d'Anvers.

En suivant toujours la ligne des Flamands purs restés dans l'art du Nord, nous trouvons un *Calvaire*, échantillon précieux de Corneille Engelbrechtsen, de Leyde (1468-1533), qui est l'intermédiaire entre Jean Van-Eyck, dont il imita la manière comme les procédés, et Lucas de Leyde, dont il fut le maître, bientôt dépassé. On s'étonne que Lucas de Leyde (Lucas Dammez ou Huygens), né en 1494, mort en 1533, ait pu laisser de si nombreux ouvrages après une vie presque aussi courte que celle de Raphaël, et dans un style qui ne permet ni la précipitation ni l'aide de pinceaux étrangers ; mais il racheta la brièveté des années par une précocité plus grande encore que celle du divin élève du Pérugin, puisqu'il était *maître* à dix ans, et qu'à douze on le citait comme un prodige. Six cadres forment sa part à Munich, une *Madone allaitant*, une *Vierge glorieuse* aux pieds de laquelle se prosterne un homme qu'on croit le peintre lui-même, une *Circoncision* en figurines sur cuivre, et trois tableaux où sont groupés divers bienheureux. Le principal des trois, celui qui réunit saint Barthélemy, sainte Agnès et sainte Cécile, en figures de demi-grandeur, est assurément l'une des œuvres capitales de Lucas de Leyde, où s'allient merveilleusement au dessin net et ferme du graveur un coloris éclatant comme celui de Van-Eyck, une grâce aimable et charmante comme celle d'Hemling. Quatre bons tableaux de Jean Van-Hemsen (ou plutôt Hemessen, 1500-1530), qui fut un fidèle imitateur d'Albert Durer, quoiqu'il habitât Harlem, et plusieurs précieuses compositions de Hans Van-Mehlen et de Bartholomé Van-Bruyn, qui tous deux, dans le milieu du seizième siècle, conservaient encore pieusement le style des

vieux maîtres de Cologne uni à la pratique de Van-Eyck, complètent la liste des ouvrages appartenant à la primitive école flamande. Le tryptique de Van Bruyn, qui représente une *Descente de croix* sur le panneau du centre, avec *saint Etienne* et *saint Géréon* sur les volets, couronne dignement les œuvres de cette première période.

La seconde époque, celle de l'imitation des Italiens, réunit comme une petite pléïade de maîtres illustres, qui, loin d'étouffer et de noyer pour ainsi dire l'art national dans cette imitation, ne firent au contraire que de l'y retremper, l'y régénérer, comme à la source d'une autre Jouvence, et lui donner une nouvelle jeunesse, suivie d'une robuste maturité. Ces maîtres sont Bernard Van-Orley (1490-1560), Jean Gossaert, de Maubeuge (1496-1562), Michel Coxcie (1497-1592), surnommé le *Raphaël flamand*, et Martin Van-Veen d'Hemskerck (1498-1541), surnommé le *Raphaël hollandais*. Le premier, qui fut directement élève du Raphaël romain, devint le maître de Coxcie; Maubeuge aussi visita Florence et Rome, et, à son tour, influa sur Hemskerck par l'intermédiaire de Jean Schoorel, qui fut le maître du second, après avoir été disciple du premier. Je vais indiquer leurs principaux ouvrages recueillis à Munich.

De Van-Orley, un simple échantillon de faible importance, *saint Norbert réfutant l'hérétique Teuchlin*. — De Maubeuge, un *Archange saint Michel*, couvert d'une riche armure d'or ciselé; deux *saintes Familles;* une *Danaë* recevant la pluie d'or, et une *Mise en croix*, au-dessus de laquelle, dans deux compartiments d'un cadre arrondi, sont la *Flagellation* et le *Couronnement d'épines*. Ce tableau multiple est un morceau capital, excellent, digne du peintre éminent que nous apprécierons mieux encore dans les musées de Belgique. Une petite *Madone* en miniature nous apprend comment il avait latinisé le nom de sa ville natale, sous lequel il était connu; elle est signée *Johannes Malbodius pingebat*

1527. Cette inscription prouve bien que Jean Gossaert était réellement né à Maubeuge (en latin *Malbodium*). — De Michel Coxcie, deux copies d'une *Vierge glorieuse* et d'un *saint Jean-Baptiste*, librement faites d'après Jean Van-Eyck, pour Philippe II d'Espagne. On rapporte que Titien, en commandant ces copies au nom du fils de Charles-Quint, envoya au peintre une provision d'outre-mer pour le manteau de Marie, qui coûtait 32 ducats. Cette petite anecdote montre quelle importance mettaient les maîtres de ce temps au choix de leurs couleurs, qu'ils se gardaient bien d'acheter toutes préparées chez le marchand du coin. Michel Coxcie est encore l'auteur d'une *sainte Barbe* et d'une *sainte Catherine*, en pendants, touchées avec la plus charmante délicatesse et le goût le plus exquis. — De Hemskerck, plusieurs sujets pris dans la légende des *saints frères Edwald*, missionnaires en Frise, un *saint Benoît*, un *saint Maurice*, tous en figurines; enfin, deux compositions plus importantes par la dimension, par le mérite, et tout-à-fait dans le goût de cette époque. L'une contient les portraits du *commettant* et de ses fils, l'autre de l'épouse du commettant et de ses filles. Le premier est sous l'invocation de *sainte Hélène*, qui porte la vraie croix, et de l'empereur *Henri le saint* qui tient à la main le modèle de la cathédrale de Bamberg, dont il fut fondateur; la seconde, sous l'invocation de *sainte Catherine*, richement parée comme épouse du Christ et de *saint Jean l'évangéliste*, bénissant la coupe empoisonnée qu'on lui servit dans un festin. Les onze ouvrages de Hemskerck, réunis au musée de Munich, sont d'autant plus précieux, qu'à la prise de Harlem, en 1572, les Espagnols brûlèrent tous les tableaux qu'ils purent saisir du Raphaël protestant.

Il faut ranger encore parmi les Flamands imitateurs de l'Italie par qui s'opéra la fusion de l'art du Midi avec celui du Nord, Lambert Sustermann, appelé Lambert Lombardus (1506-1560); — Franz Floris (1520-1570), dont le vrai

nom était François de Vriendt, et qui fut nommé, après Coxcie, le *Raphaël flamand*; — Paul Brill (1564-1626), lequel, précédant d'un demi-siècle notre Claude le Lorrain, dont il fut le maître en sa vieillesse, alla copier les admirables paysages de l'Italie, où on l'appelle encore Paolo Brilli; — Henri Van-Balen (1560-1632), qui fut le premier maître de Van-Dyck; — et Octave Van-Veen, appelé Otto-Venius (1566-1634), le maître de Rubens. Franz Floris, que nous retrouverons au musée d'Anvers, manque à la Pinacothèque de Munich, et c'est regrettable. Sustermann n'y a qu'un échantillon, le *Christ mort sur les genoux de sa mère*, tableau dont la plus belle partie est une vue de Jérusalem au dernier plan. Paul Brill n'est aussi représenté que par deux petits paysages au bord de la mer, dans l'un desquels se voit le *Christ guérissant un possédé*. Mieux partagé, Henri Van-Balen a jusqu'à dix ouvrages; mais, sauf un *saint Jérôme en méditation*, tout entier de sa main, ce ne sont que des personnages historiques, des *Bacchus*, des *Diane*, des *Flore*, des *Cérès*, ajoutés à des paysages peints par Breughel de Velours. Enfin les six chars de triomphe, d'Otto Venius, représentations allégoriques des victoires de la religion chrétienne, ingénieusement composées, mais exécutées avec sécheresse, ne peuvent donner une idée suffisante de ce peintre plein d'aisance et d'ampleur, éminent par son mérite comme par son rôle dans l'école, qu'il faut étudier aux musées d'Anvers et de Bruxelles.

En même temps que les maîtres déjà cités achevaient l'œuvre des Van Orley, des Maubeuge, des Coxcie, des Hemskerck, et faisaient de plus en plus pénétrer le sentiment italien dans les procédés flamands, d'autres artistes restés fidèles au style comme au sol de leur pays, continuaient avec moins d'altération les vieilles écoles de Cologne et de Bruges. C'étaient les Breughel, les Porbus, les Vinkenbooms, Mirevelt, Bloemart, Peter Neefs. Ils sont pres-

que tous représentés à Munich : Pierre Breughel, le vieux (1510-1570), par un paysage avec figures, et par un *saint Jean-Baptiste* prêchant, non dans le désert, mais dans une forêt touffue. — Son fils Jean Breughel, dit Breughel de Velours (1560-1625) (1), par une *Mise en croix* magnifique, quoique de petites proportions, et par une douzaine de paysages animés, dont les figures sont quelquefois de Van-Balen, ou de Rubens lui-même, entre autres un admirable *Parterre de fleurs*, où Rubens a mis une *Flore* assise ; — enfin, pour en finir avec cette triple génération d'artistes, Pierre Breughel, le jeune, ou Breughel d'Enfer (1589-1642), par l'*Incendie de Sodome*, avec l'histoire de Loth et de ses filles, et l'*Incendie de Troie*, avec l'histoire d'Énée emportant son père Anchise, deux pages très curieuses, et d'un style bien ancien pour le dix-septième siècle. — François Porbus, ou Pourbus, le fils (1570-1622), par deux excellents portraits d'homme et de femme. — David Vinkenbooms, fils et élève de Philippe (1578-1629), par un très curieux *Portement de croix*, où l'on voit un horizon infini, une grande ville dans le lointain, une multitude immense au premier plan, et par un *Bal masqué sur la glace*, autre belle scène pleine de charmants détails. — Michel Janson Mirevelt (1567-1641), par deux portraits d'homme, non moins soignés, non moins parfaits que ceux de Porbus. — Abraham Bloemart (1567-1647), par une *Résurrection de Lazare* et un *Diogène montrant le coq plumé* qui réalisait la définition de l'homme donnée par Platon. — Peter Neefs, par

(1) Le catalogue ajoute que, d'après d'autres opinions, il serait né en 1589 et mort en 1642. Si Pierre Breughel le vieux était mort en 1570, comment son fils serait-il né en 1589 ? Il s'agit ici de Pierre Breughel le jeune, fils ou neveu de Jean, appelé Breughel d'Enfer.

un *Intérieur d'Eglise* pendant la nuit, l'un des chefs-d'œuvre du genre, où il tient, comme on sait, le premier rang.

Complet résumé, dernière et suprême expression de tout le passé de l'art du Nord, Pierre-Paul Rubens, né à Cologne (1577), où cet art avait aussi pris naissance, mort à Anvers (1640), où il jeta son plus vif éclat, Rubens, qui étudia à Anvers, à Venise, à Florence, à Rome, à Madrid, et qui s'assimila toutes les manières, Rubens marque la troisième époque, celle du second art flamand, sorti de l'imitation italienne et formé par la fusion des écoles antérieures. Il règne sur la pinacothèque de Munich, comme sur toute l'école flamande, comme sur tout l'art du Nord. La plus grande des neuf salles et le plus vaste des vingt-trois cabinets lui sont entièrement consacrés, et, réunis par une espèce de portique ouvert, ils forment, au centre de l'édifice, un musée particulier dans le musée général. Là sont rangés *quatre-vingt-quinze tableaux* de Rubens. C'est la plus considérable collection des œuvres d'un seul maître qui existe au monde. Ni Paris dans son Louvre, ni Madrid dans son *Museo del Rey*, ni Anvers dans son musée et ses églises n'en renferment un tel nombre, et ces trois villes ensemble surpasseraient à peine la seule Munich, s'il fallait compter les pages d'un artiste si fécond que le burin a reproduit jusqu'à quinze cents ouvrages de son pinceau. Mais ce n'est pas seulement par le nombre, c'est aussi par le choix que brille la collection de Munich. D'une part, il s'y trouve des œuvres capitales, où se montrent dans toute leur splendeur les brillantes qualités du maître : d'une autre part, on n'y rencontre pas une de ces productions hâtives, routinières, qui furent faites en quelque sorte du bout des doigts, sans que la tête y prît part, de ces morceaux de pacotille enfin, si communs dans l'œuvre immense de Rubens ; et même, parmi les quatre-vingt-quinze pages, il est peu de traces de l'aide que Rubens, comme tous les grands producteurs de l'art, demandait à ses nombreux

élèves. Presque tous ces tableaux sont entièrement de sa main.

Je ne puis pas répéter ici quelques observations générales qui seront faites sur Rubens, son style et sa manière, à propos de ses œuvres du musée d'Anvers. Je ne puis pas non plus désigner, ne fût-ce que par la simple indication des sujets, toutes les œuvres rassemblées dans la Pinacothèque. Il faut essayer de faire un choix, et de marquer les plus saillantes dans les genres divers que le maître a cultivés, l'histoire sainte, profane, mythologique, l'allégorie, le portrait, le paysage, etc.

Histoire sainte. Le plus vaste, le plus important, le plus précieux de tous les tableaux de Rubens réunis à Munich, c'est assurément le *Jugement dernier*, qu'il peignit, peu après son second mariage avec Helena Forman, pour le comte palatin de Neubourg Wolfgang-Guillaume, et qui fut placé dans l'église des Jésuites, à Neubourg sur le Danube, d'où l'électeur-palatin Jean-Guillaume le fit transporter à Dusseldorf. Haut d'environ vingt pieds sur quinze de largeur, ce tableau a les grandes dimensions de la *Descente de croix* d'Anvers, et doit, comme cette composition célèbre, être mis au premier rang parmi les œuvres de son auteur. Rubens, qui avait vu le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, semble avoir pris à tâche d'éviter tout rapprochement et toute comparaison avec son illustre devancier. Il a traité le même sujet, mais d'une manière entièrement différente. Triste, sombre, toujours voué à la solitude et aux austérités d'une vie sans diversions, sans autre passion que celle de l'art, Michel-Ange avait porté dans sa composition gigantesque la sauvage mélancolie dont s'était empreint son caractère au sac de Rome par Charles-Quint, à la prise de Florence par les Médicis expulsés. Pour lui, le doux Rédempteur des hommes était devenu un espèce de Jupiter tonnant, qui, sans pitié même pour les pleurs de sa mère, frappait en juge inexorable et terrible sur tous les vices de

l'humanité. Menant, au contraire, une vie d'activité, de plaisirs et de gloire, Rubens, plus homme et plus ami des hommes, fait du Christ un juge équitable et bienveillant. S'il condamne les méchants, il récompense les bons; et quand il ouvre l'enfer, il ouvre aussi le ciel. Au-dessous du trône éternel et de la céleste cour, qui remplit le faîte du tableau, les personnages sont divisés en deux vastes groupes : à droite, les réprouvés, qu'une troupe de hideux démons précipitent dans l'abîme; à gauche, les élus, que des anges resplendissants emportent vers les demeures bienheureuses. J'ai vu dans ce groupe, avec émotion, avec reconnaissance, un pauvre nègre, qui semble aussi surpris que charmé de trouver enfin justice et d'aller au bonheur éternel l'égal de ses frères blancs. C'est une pensée d'humanité et de philanthropie, qui certes était rare il y a deux siècles. Cette opposition, ce contraste entre les deux parties du tableau donnent plus de clarté, comme plus d'intérêt, à la composition entière; et, sous ce rapport, Rubens a vaincu Michel-Ange, qui, négligeant tous les symboles que lui prêtaient l'art et la foi, et ne faisant que des hommes de tous les êtres du ciel et de l'enfer, n'a pas évité pleinement la confusion inséparable d'un sujet si vaste et si compliqué. Ai-je besoin de pousser plus loin le parallèle? et, tandis que je laisserais à la fresque de Michel-Ange la perfection inouïe du dessin, la hardiesse des poses et des raccourcis, la science de l'anatomie musculaire, faut-il donner à la toile de Rubens toute la magie du clair-obscur, toutes les pompes du coloris? Qui ne sait ce qu'est Rubens dans ses grandes pages, dans ses travaux d'élite, lorsqu'il atteint à la noblesse, à la vraie grandeur? *Le Jugement dernier* est placé au centre de la salle principale, en face de l'ouverture qui la réunit au cabinet correspondant. Lorsque, profitant de cette longue *reculée*, on s'éloigne jusqu'à l'extrémité du point de vue, l'œil est vraiment ébloui, le regard se fatigue, se trouble, et l'on dirait que,

pour éclairer cette vaste et magnifique scène, le peintre a versé d'en haut les flots de la lumière céleste.

Rubens, dans le seul musée de Munich, a répété trois fois encore des sujets analogues, bien qu'en proportions différentes. On retrouve d'abord, sous le nom du *petit Jugement dernier*, une esquisse terminée, sur bois, qui offre une composition presque semblable, sauf que les élus sont à droite et les réprouvés à gauche, esquisse non moins étonnante, non moins prodigieuse que le grand tableau même; puis une *Damnation des Pécheurs*, que saint Michel, à la tête d'une légion d'anges, jette aux mains des esprits de ténèbres. Cette peinture se rapproche davantage de la fresque de Michel-Ange, mais avec la couleur et les formes de Rubens. Dans ces tourbillons d'êtres, anges, hommes et diables, qui s'enlacent et s'entremêlent, où s'unissent intimement le beau et le grotesque, le travail de l'imagination n'est pas moins surprenant que le travail de la main. Enfin, une autre esquisse, belle et merveilleuse comme le *petit Jugement dernier*, représentant la *Résurrection des Bienheureux* que les anges amènent aux pieds du divin juge, complète, avec le précédent tableau, le dernier acte du drame final de l'humanité.

En continuant les sujets religieux, je citerai, pour la pensée sainte et profonde comme pour l'exécution vigoureuse, un *Christ accueillant avec bonté les quatre pécheurs repentants*, David l'incestueux, Madeleine la courtisane, saint Pierre qui a renié son maître, et le bon larron qui s'est converti sur la croix. — Un *saint Michel précipitant les anges révoltés*, et une *Vierge apocalyptique*, deux compositions fortes, puissantes, et animées par l'emploi judicieux du grotesque. — Un *Massacre des Innocents*, grande esquisse sur bois, où l'amour maternel montre toute son énergie, toute sa fureur. — Une charmante *Madone*, au milieu de petits anges. Breughel, pour qui Rubens peignait une

Flore dans un jardin, a entouré cette Vierge d'une élégante guirlande de fleurs. — Un *Christ expirant sur la croix*, de l'expression la plus noble et la plus sublime. — Une *Suzanne surprise au bain par les vieillards*. Éclairé par un coucher de soleil à travers les arbres, et fait au premier jet, sans corrections, sans retouches, ce tableau est un des miracles du coloris. — *Un Samson pris par les Philistins sur les genoux de Dalila*, beau de couleur comme la *Suzanne*, où la rage du héros hébreu et la joie ironique de sa maîtresse sont merveilleusement rendues. — La *Dispersion de l'armée de Sennachérib par l'ange du Seigneur* et la *Conversion de saint Paul*, magnifiques esquisses terminées. — *Job sur le fumier*, que tourmentent à l'envi sa femme et le démon. — Le *Martyre de saint Laurent*, étendu sur un gril colossal. La couleur générale de ce tableau, rougie, enflammée par les reflets du brasier, semble avoir été le modèle de Jordaens, qui a toujours peint dans ce ton de fournaise ardente.

Histoire profane. Il faut placer en tête de ce chapitre la collection complète des esquisses que fit Rubens pour préparer son *Histoire de Marie de Médicis*, peinte au palais du Luxembourg, et maintenant réunie au musée du Louvre. Ces esquisses sont au nombre de dix-huit, comme les tableaux, qui ont subi peu de changements. Sans être, si l'on veut, aussi précieuses que les tableaux mêmes, quoiqu'elles aient l'attrait puissant de la première pensée et du premier jet, ces esquisses, groupées l'une auprès de l'autre, font mieux comprendre tout l'ensemble de cette vaste composition, et, placées à leur vrai point de vue, elles ont un charme qui manque aux tableaux que la faible largeur de la galerie du Louvre n'éloigne point assez du spectateur. Il faut citer ensuite : une grande *Chasse aux lions* et une grande *Chasse aux sangliers*, compositions très animées, où les animaux sont peints par Sneyders. — Un *Décius avant la bataille* et un *Décius mort*, couronné de lauriers, deux fines et

charmantes esquisses. — La *mort de Sénèque*, peinture terminée avec une certaine dureté, ce qui en fait une curiosité dans l'œuvre de Rubens.

Histoire mythologique : *l'Enlèvement des deux filles de Leucippe, Phœbé et Elaïre, par Castor et Pollux*, groupe magnifique, excellent par le mouvement et par l'effet. — Un *Repos de Diane et de ses nymphes*, épiées par des Faunes dans leur sommeil ; tableau beaucoup moins vaste, mais non moins ravissant que celui d'Hampton-Court, présenté par Rubens à Charles Ier. — La *Victoire de Thésée sur Talestris et les Amazones*, au pont du Thermodon ; vive et chaleureuse esquisse. — *Des bacchantes se moquant de Silène ivre* ; assez vaste tableau de la plus grande énergie. — Une *Latone* changeant en grenouilles les paysans qui troublent l'eau où elle fait désaltérer ses enfants, Apollon et Diane (1). — *Méléagre offrant à Atalante la hure du sanglier de Calydon*. — *Sept petits génies portant une longue guirlande de fruits et de fleurs* ; jamais Rubens, qui excellait dans la peinture des anges, des génies, des enfants, n'a plus complètement réussi. Ces petits triomphateurs, pliant sous le poids de leur trophée, et dont l'un, plus espiègle ou plus gourmand, croque, chemin faisant, les grains d'un raisin qui pend sur sa tête, forment le plus gracieux, le plus ravissant tableau, qu'illumine d'ailleurs une couleur incomparable.

Allégories. Après avoir placé dans l'*histoire profane* celle de *Marie de Médicis*, bien qu'elle ne soit qu'une suite d'allégories, nous ne trouvons plus à Munich que trois échantillons de ce genre si chéri du peintre qui l'employait jusqu'à l'abus. — *Minerve protégeant les hommes contre Mars*, sujet qui semble le pendant des *Suites de la guerre*, et que Rubens a traité avec la même énergie. — *Mars couronné*

(1) Le catalogue dit par mégarde Castor et Pollux.

par la Victoire. — Un *Guerrier*, resté inconnu, *qui embrasse le génie de la Gloire, et foule aux pieds l'Ivresse.*

Portraits. Rubens s'est représenté lui-même, dans l'éclat et la force de la jeunesse, donnant la main à sa première femme, Elisabeth Brandt; puis, en petites proportions, et homme déjà mûr, se promenant avec sa seconde femme et son jeune fils dans le jardin de sa maison d'Anvers. — Il a peint ensuite, parée de magnifiques atours, cette seconde et bien-aimée femme, la charmante Helena Forman, qu'il a répétée une autre fois tenant son fils nu sur ses genoux, et deux fois encore, mais de demi-grandeur. Une vieille femme, peinte en esquisse, passe pour être sa mère. Voici maintenant les autres portraits qu'a recueillis la Pinacothèque: ceux de *Philippe IV* d'Espagne, de sa première femme, *Elisabeth de Bourbon*, de son frère l'infant *don Fernando*, portraits que Rubens rapporta sans doute du voyage triomphal qu'il fit à Madrid, en 1628. — Du roi de Pologne *Sigismond* et de sa femme *Constance*. — De *lord et de lady Arundel*, groupés sur un rideau chamarré d'armoiries. — Du docteur *Van-Thulden*, père ou frère de son élève Théodore Van-Thulden. — Enfin de quelques personnages inconnus, entre autres d'un *Moine franciscain*, contemplant une tête de mort; portrait également rapporté d'Espagne.

Paysages. L'un d'eux est *étoffé*, comme on dit en Flandre, de quatorze vaches; un second représente l'intérieur d'une sombre forêt, qu'éclairent des rayons de soleil; un troisième, la fenaison que vient de troubler l'orage, indiqué par un arc-en ciel; tous rendent témoignage de la prodigieuse universalité du grand artiste qui a voulu et qui a pu traiter en maître tous les sujets.

Après cette revue, courte autant que possible et jusqu'à la sècheresse, des principales œuvres de Rubens à Munich, nous indiquerons, pour conserver l'ordre des dates, les maîtres ses contemporains, puis les maîtres ses disciples.

Parmi les premiers, vient d'abord François Sneyders (1579-1667), l'excellent peintre d'animaux, qui ne fut pas toujours le simple collaborateur de Rubens, mais qui a laissé nombre d'ouvrages dans un genre où nul ne l'a dépassé. Des *Lionnes* poursuivant un chevreuil, ou attaquant un sanglier, et un *garde-manger* rempli de légumes, de fruits, d'animaux morts qu'épie un chat, que défend un chien, morceau capital en son espèce, lui donnent dans la Pinacothèque une place aussi distinguée que dans l'école. — De toute la famille des Franck, deux seulement y sont représentés : le père, appelé Franck le vieux (1540-1606), par un *Repas*, qu'égaie un concert, et l'aîné des trois fils François Franck (1580-1642), par un *Combat de cavalerie*, et par une allégorie assez peu claire, où l'on voit en présence le paganisme et la religion chrétienne. Ce ne sont pas des ouvrages de grande importance. — Quant à Gaspard de Craeyer (1582-1669), qui, bien qu'élève de Michel Coxcie, se laissa emporter dans la voie frayée par Rubens, au point de paraître son élève et son imitateur, il a laissé à Munich un ouvrage plus considérable peut-être qu'aucun de ceux dont s'enorgueillit le musée de Bruxelles, qui possède cependant la plus grande partie de son œuvre. C'est une espèce d'*Ex-voto*, une vaste composition double, qui représente, dans sa partie supérieure, la *Vierge glorieuse*, entourée de plusieurs bienheureux : sainte Apollonie, saint Jean l'Évangéliste, saint Étienne, saint Laurent, saint André, saint Augustin, et, dans sa partie inférieure, l'artiste lui-même, qui s'est peint agenouillé avec sa femme, sa sœur, son frère, son neveu. Cette grande page, dont l'esquisse en grisaille se trouve aussi dans les cabinets, est d'une exécution égale à celle d'un autre *Ex-voto*, représentant le chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort, qui passe pour le meilleur des ouvrages de Craeyer restés en Belgique. On y trouve également, unis à l'énergique manière de Rubens, le sentiment et

le goût italien de son premier maître, qu'il n'avait point désappris en suivant la pente où se lançait toute l'école d'Anvers.

Comme maître ou comme modèle, Rubens a laissé de nombreux disciples après lesquels s'est éteinte, au moins pour les sujets sacrés et historiques, l'école dont il fut l'extrême expression. Trois seulement d'entre eux l'accompagnent à Munich, Jordaens, Van-Dyck, Diepenbeck, placés ainsi dans l'ordre que leur donne la chronologie. Jacques Jordaens (1594-1678) n'a que deux tableaux, mais importants par leur dimension et distingués par leur mérite. L'un est une *Fête des rois*, où de joyeux convives boivent à la santé du roi de la fève ; l'autre est la *Fable du satyre*, qui reproche au paysan, son hôte, de souffler le chaud et le froid. Cette dernière composition, remarquable par une bizarrerie gracieuse et un grotesque de bon aloi, ne l'est pas moins par sa forte et puissante exécution, qui admet pleinement cette fois les tons rougeâtres, enflammés, si familiers au peintre. — Moins important dans l'école, Abraham Diepenbeck (1607-1675) a deux tableaux aussi, un *Abraham fêtant les trois anges* et une *Distribution de pain aux pauvres*, où l'on trouve une fidèle, mais lointaine imitation du maître. — Pour Antoine Van-Dyck (1599-1641), qui, d'élève fut bientôt rival de Rubens, Van Dyck, qui, dans une courte vie de quarante-deux ans, l'égala presque par la fécondité comme par l'élévation du génie et la variété des talents, Van-Dyck qui seul, après Rubens, eut l'honneur de voir inscrire son nom en gros caractères sur les tables des doyens de la célèbre corporation de Saint-Luc à Anvers, Van-Dyck enfin, qui termine et couronne le cycle des *grands Flamands*, a, dans la Pinacothèque de Munich, une place digne de lui. Quarante-un ouvrages y forment sa part, et, pour désigner succinctement les principaux, nous pouvons adopter la division des deux genres qu'il cultiva avec la même supériorité ; la peinture sacrée et le portrait.

Peinture sacrée. Une belle et noble *Madone*, tenant debout sur une table l'Enfant-Jésus dont le petit saint Jean s'approche avec respect. — Deux *Martyres de saint Sébastien.* — Trois *Christs morts* sur les genoux de Marie, dont l'un en esquisse, sujet très commun dans l'œuvre de Van-Dyck, mais répété toujours avec d'assez nombreux changements. — Une charmante et vigoureuse *Suzanne au bain*, qui plaît même à côté du chef-d'œuvre de Rubens. — Une autre *Madone* portant Jésus endormi sur son sein, aussi ravissante par la douceur et la grâce que la première par la noblesse. — Un *Christ mort sur la croix*, d'expression sublime et d'effet prodigieux.

Portraits. Pour arriver sur-le-champ aux chefs-d'œuvre du maître, et l'on peut dire aussi aux chefs-d'œuvre du genre, il faut citer avant tout les portraits en pendants d'un bourguemestre d'Anvers et de sa femme, tous deux vêtus de riches habits noirs. Ceux qui ont admiré, au *Museo del Rey* de Madrid, les portraits de la comtesse d'Oxford et du comte de Bristol, à la *National-Gallery* de Londres, celui de Gevartius, au musée d'Anvers, celui de Scaglia, à la galerie Lichtenstein de Vienne, ceux de Wallenstein et de la princesse de Tour-et-Taxis, peuvent seuls se faire l'idée d'une si complète et si merveilleuse perfection. Il n'y a, dans le monde des arts, que les meilleures œuvres de Raphaël, de Titien, de Holbein, de Velazquez, qui puissent rivaliser avec ces deux admirables pages de Van-Dyck, et rien ne les surpasse. Je ne dirai pas, c'est la nature même; l'éloge me semblerait insuffisant quand il s'agit de l'art; mais je dirai que c'est le comble de l'art dans la reproduction de la nature. Viennent ensuite une foule de portraits, qu'il n'est sans doute pas plus utile que facile d'analyser, et dont je dois me borner à désigner les originaux connus : — d'abord Van-Dyck lui-même, très jeune encore, autant pour le moins que dans son portrait de Paris; — puis sa femme, la comtesse de Gorée, fille de lord Ruthen, assise

et tenant sa jeune fille sur ses genoux; — puis les peintres François Sneyders et Jean de Weil, le graveur Charles Malery, le sculpteur Colin de Nolé, l'organiste Henri Liberti, tous d'Anvers; — puis le palatin Wolfgang-Guillaume de Neubourg, et plusieurs autres personnages, hommes et femmes, demeurés inconnus. Outre tous ces portraits, placés dans les salles qui précèdent et suivent celle de Rubens, il y a, dans les cabinets consacrés aux Flamands, une autre précieuse et curieuse collection de portraits, presque tous historiques, peints aussi par Van-Dyck, et comme de simples esquisses, en grisaille, mais avec une vérité et une vigueur que la peinture même n'a point surpassées. On distingue, dans cette collection, les trois grands acteurs de la guerre de trente ans, le roi de Suède Gustave-Adolphe, qui périt victorieux à Lutzen, en 1632, le général Tilly, tué dans la même année, et Wallenstein, duc de Friedland, assassiné, en 1634, par l'empereur Ferdinand, qu'il avait deux fois sauvé; puis la reine Marie de Médicis, la princesse Marguerite de Lorraine, le prince François-Thomas de Carignan, le comte Jean de Nassau, l'abbé César-Alexandre Scaglia, négociateur pour l'Espagne au congrès de Munster, les peintres Lucas Van-Uden et Palamèdes, etc. Il faut citer enfin, pour terminer la longue nomenclature des œuvres de Van-Dyck à la Pinacothèque, la *Victoire d'Henri IV sur le duc de Mayenne à Ivry*, tableau qu'il peignit de concert avec Sneyders, et qu'on dirait de Van-der-Meulen, à voir la disposition générale, mais avec des personnages plus grands et une touche moins serrée. Henri IV, qui pourtant *aimait à jouer des mains*, et montrait volontiers la route à ses gens d'armes, regarde de loin la mêlée à côté de Sully, comme ferait Louis XIV à la portière de madame de Montespan.

J'ai cité Jordaens et Van-Dyck à la suite de Rubens, parce qu'on ne peut séparer ces élèves illustres de leur illustre maître. L'ordre des dates appelait d'abord Jacques Cuyp le-

Vieux (1578-1649), Corneille Poëlenburgh (1586-1660), et Gérard Honthorst (1592-1662). Le premier, qui commence la série des *petits Flamands*, n'a qu'un paysage à Munich, mais de ses meilleurs, où l'on voit une ville au-delà d'un large fleuve; le second, deux jolis paysages et une petite *Adoration des Bergers*, sur cuivre, dans la manière fine et douce qui le fait reconnaître au premier coup d'œil. Le troisième, appelé en Italie *Gherardo delle Notti*, parce qu'il éclairait ordinairement ses compositions de lumières factices, est représenté à la Pinacothèque par quatre ouvrages de ses plus excellents: l'*Enfant prodigue* à table avec des filles de joie, *Cérès changeant en lézard le fils de la vieille Bécube*, *Cimon et Péra*, sujet qu'on appelle plus communément une *Charité romaine;* enfin, la *Délivrance de saint Pierre*, que Raphaël avait déjà peinte dans les *Chambres* du Vatican, et justement aussi avec une opposition de lumière entre les sombres reflets de la lampe qui éclaire les soldats et l'apparition lumineuse de l'ange libérateur.

Nous arrivons aux peintres nés dans le dix-septième siècle, principale époque de la culture des arts en Espagne, en France, et dans les Flandres, surtout dans la Hollande, qui n'a guère à citer, des temps antérieurs, que Hemskerck et Lucas de Leyde. Le premier de ces peintres, dans l'ordre des dates, est Philippe de Champagne (1602-1674), Flamand d'origine, mais Français de style, et qui, ayant plus vécu à Paris qu'à Bruxelles, tient plus aussi à l'école de Poussin et de Lebrun qu'à celle de Rubens. Munich n'a de lui qu'un beau portrait de Turenne.

Honneur suprême de la Hollande, grand à Amsterdam comme Rubens à Anvers, Paul Van-Ryn Rembrandt (1606-1665) marque le point extrême où s'est élevée l'école de son pays, lorsque, arrachée par la réforme protestante à l'idéal chrétien, elle fut jetée tout entière dans le pur naturalisme. Personne plus que Rembrandt n'abandonna les traditions de

la foi, le sens intime et profond des choses, la poésie du cœur ou de l'esprit, le respect de l'antique, le culte du beau. Et personne plus que lui ne retrouva une nouvelle poésie dans la simple reproduction des formes extérieures, une certaine profondeur dans le simple arrangement des jours et des ombres, une espèce de beau dans le simple vrai. Rembrandt se montre tout entier, par exemple, dans la célèbre *Descente de croix* que possède la Pinacothèque, et que tout le monde connaît par la gravure, non moins célèbre, qu'il en fit lui-même à l'eau forte. Ce tableau, qui n'a pas plus de deux à trois pieds carrés, mais un peu plus haut que large, rappelle parfaitement, dans sa disposition générale, toutes les belles et pieuses *Dépositions* de Raphaël, de Corrége, de Titien, de Véronèse, de Carrache, de Ribera, de Lucas de Leyde, de Rubens. C'est aussi le corps du Christ détaché de la croix par les serviteurs de Joseph d'Arimathie; c'est aussi la Vierge évanouie entre les bras de la Madeleine et de saint Jean. Mais ce n'est tout cela que de nom. Sans la croix, qui seule explique le sujet, comment retrouver l'"homme-Dieu, sa mère, son disciple bien-aimé, tous les grands acteurs du drame évangélique, dans ces gros et lourds personnages vêtus à la wallone, dans ces visages grotesques, ces nez épatés, ces petits yeux ronds, ces larges bouches, où le peintre semble avoir reproduit à plaisir son propre portrait comme type de l'humaine beauté? A la vue de ce tableau, le premier sentiment serait celui de l'ironie, de la risée, si l'on n'était, avant toute réflexion, tellement transporté par la magnificence de la couleur, tellement ébloui par l'éclat de la lumière, qu'il ne reste d'autre sensation que celle de l'enthousiasme, d'autre pensée que celle de l'admiration. Prise au point de vue tout matérialiste du peintre, cette *Descente de croix* est un véritable prodige.

Il faut porter un jugement semblable (c'est-à-dire louer pour le même mérite et avec la même restriction) sur quel-

ques autres sujets appelés sacrés, que la Pinacothèque a groupés autour du chef-d'œuvre de Rembrandt : une *Mise en croix* par un temps sombre et orageux; une *Mise au tombeau*, dans l'obscurité d'une voûte profonde; une *Résurrection*, illuminée par un rayon de lumière au milieu de la nuit; une *Nativité*, qu'éclairent les pâles reflets d'une lampe; une *Ascension* où le Christ éclaire toute l'apparition de sa propre lumière. Dans ces diverses compositions, l'effet principal ne provient ni du sentiment religieux et pathétique, ni même de la beauté morale ou physique des personnages. Il est dû tout entier aux énergiques oppositions de l'ombre et du jour, au merveilleux emploi de la science du clair-obscur; mais, la cause connue, cet effet ne peut aller plus loin, et personne ne saurait prétendre à le surpasser.

Rembrandt travaillait ses portraits de la même manière que ses compositions historiques. Il n'accepte point, comme Holbein ou Velazquez, par exemple, la nature toute simple, dans ses aspects les plus ordinaires, et partant les plus vrais. Toujours il lui faut certaines combinaisons de lumière et d'ombre, certains contrastes fortement accusés, certains moyens extrêmes de clair-obscur. Aussi les portraits de Rembrandt me semblent-ils un peu sortir du genre et de ses vraies conditions. C'est pourquoi, tout à l'heure encore, je ne le citais point parmi les plus grands portraitistes des diverses écoles, quoiqu'il pût être cité parmi les plus grands peintres. Munich a de lui plusieurs de ces portraits composés : le sien d'abord, lorsqu'il touchait à la vieillesse; celui d'un Turc, très richement paré de plumes, de perles et de diamants; ceux du peintre Govaert Flinck, son élève, et de sa femme; et quelques autres encore, tous beaux, précieux, bien conservés; surtout, peut-être, celui d'un vieillard assis dans un fauteuil, sa canne à la main, ouvrage vraiment superbe et capital.

Quoique plus jeune de six ans que Jean Victoors, qu'on

appelle aussi Fictor (1600-1670), Rembrandt le compta dans son école, ainsi que Govaert Flinck (1616-1660), Nicolas Maas (1632-1693) et Ferdinand Bol (1611-1681), le plus fidèle de ses disciples, et je dirais aussi le plus célèbre, si Gerard Dow n'avait reçu les leçons du même maître. Le *Tobie rendant grâce à Dieu quand il a recouvré la vue*, de Victoors; *Isaac bénissant Jacob*, de Flinck; deux portraits de Maas et le *Sacrifice d'Abraham*, de Ferdinand Bol, sont des pages excellentes, que Rembrandt n'eût pas désavouées. Dans le *Sacrifice d'Abraham*, peint en grandeur naturelle, Bol se montre plus naïf que son maître, et moins à la recherche des effets lumineux. Quant à Victoors, il serait, dans son *Tobie*, l'égal de Rembrandt, s'il n'était son imitateur; mais est-ce un faible mérite que celui d'imiter ainsi?

Après Rembrandt et son école immédiate, nous voilà jetés dans la foule en quelque sorte innombrable des maîtres appelés les *petits Flamands*. De ces maîtres, aujourd'hui si connus, si célèbres, si recherchés, Munich possède une collection beaucoup plus complète, beaucoup plus vaste que nul musée des Flandres, et peut-être que nulle galerie publique ou particulière. Outre tous les peintres que j'ai déjà cités dans l'école, et dont plusieurs, tels que les Breughel, Paul Brill, Peter Neefs, comptent aussi parmi les *petits Flamands*, il y en a bien quatre-vingts autres représentés aussi dans la Pinacothèque, la plupart richement, et quelques-uns par un grand nombre d'ouvrages. Il serait beaucoup trop long de mentionner tous les maîtres et toutes leurs œuvres. Je vais me borner, en suivant toujours l'ordre chronologique, à désigner rapidement les principales œuvres des maîtres principaux.

D'Albert Cuyp, le fils (1606-1667) : deux échantillons de faible importance, et qui ne peuvent le faire connaître suffisamment.

De Jean Wynants (1606-1677), célèbre autant par ses élèves que par ses ouvrages, puisqu'il fut le maître de Wou-

wermans et d'Adrien Van-der-Velde : deux vastes et superbes paysages en pendants, le *Matin* et le *Soir*, où l'on voit, suivant son habitude, des chemins serpenter sur le premier plan pour se perdre ensuite dans le lointain ; et d'autres paysages plus petits, toujours avec leurs chemins perdus.

De Jean Lievens (1607-1663) : deux vigoureux portraits de vieillards, que je cite avec d'autant plus de raison et de justice que leur auteur est peu connu.

De Gérard Terburg, le fils (1608-1681) : un vaste *Intérieur de chaumière*, avec une famille de paysans, et une *Dame richement parée, recevant une lettre d'un trompette*. Le premier de ces tableaux, tous deux de la touche ferme et large qui distingue Terburg, est d'une grandeur très rare et presque inconnue dans son œuvre.

D'Adrien Brauwer, ou Brouwer (1608-1640) : plusieurs sujets plaisants ou grotesques tels que le *Médecin de village*, le *Barbier hollandais*, tous deux pansant des blessures et faisant crier les malades ; un *Cabaret*, où se battent des soldats, etc. ; petites peintures très animées d'action et très vives de couleur.

De Hermann Zachtleeven (1609-1685) : plusieurs belles *Vues du Rhin*.

De Jean Both (1610-1656), appelé Both d'Italie, parce qu'il habita longtemps cette contrée, et peignit toujours des sites méridionaux : plusieurs beaux paysages, entre autres celui où l'on voit *Mercure endormant Argus*, dans le ton chaud, doré, lumineux, qui le distingue de ses compatriotes. Les personnages, qu'il peignait rarement lui-même, sont d'André Both, son frère, de Wouwermans et de Karel-Dujardin.

De David Téniers, le fils (1610-1694) : quatorze tableaux, tous de choix, et qui mériteraient tous un éloge particulier comme une mention détaillée. Parmi plusieurs *Tabagies* et *Corps de garde*, je citerai de préférence une *Foire ita-*

De Henri Zorg, appelé Rockes (1621-1682) : un *Cabaret hollandais*, où l'on reconnaît les leçons et l'heureuse imitation de Teniers.

D'Adam Pynaker (1621-1673) : une *Cascade* sous un pont en ruines et un *Paysage* au soleil couchant, tableaux où l'on retrouve, comme dans ceux de Jean Both, la chaude nature italienne.

De Nicolas Berghem (1624-1683) : des ouvrages presque aussi nombreux que ceux de Wouwermans ou de Gérard Dow, et non moins importants dans l'œuvre du maître, entre autres deux grands paysages italiens, l'un traversé par une rivière, l'autre bordé par des rochers et des ruines, et celui plus grand encore où l'on voit Laban partager les travaux rustiques à ses serviteurs. Excellent dans l'imitation de la nature méridionale, Berghem n'est pas très inventif pour les sujets qui animent ses paysages A peu près dans tous ceux de la Pinacothèque, on voit une femme montée sur un cheval blanc parler à un berger couché par terre. Ce léger défaut ne peut se remarquer que si plusieurs de ses ouvrages sont réunis face à face.

De Paul Potter (1625-1654) : des *Vaches et des brebis* gardées par une famille de paysans. C'est l'unique échantillon de ce maître fameux, mort à vingt-huit ans, dont les œuvres sont aussi précieuses par leur rareté que par leur perfection.

De Jean Fyt (1625-1671) : des *Chasses* aux chevreuils, aux ours, aux sangliers, et des *Garde-manger* remplis de diverses provisions, où il se montre l'égal de Sneyders pour les animaux vivants, et de Weenix pour les animaux morts.

De Minderhout Hobbema (environ 1629-1670 : un *Paysage* hollandais, où l'on voit, sur le bord d'un chemin, une cabane adossée à un vieux chêne. Plus rares encore que ceux de Paul Potter, les ouvrages d'Hobbema ne sont pas moins recherchés, et toute galerie, même publique, se con-

tente volontiers d'un seul échantillon de ce maître, rival de Jacques Ruysdaël, dont il fut le condisciple dans l'atelier de son frère Salomon.

De Ludolf Backuysen (1631-1709) : une grande *Marine* représentant le port d'Anvers, l'un de ses plus vastes et de ses meilleurs ouvrages dans un genre où il n'a de rival que Guillaume Van-der-Velde.

De Frédéric Moucheron (1633-1686) : un *Paysage* où de grands arbres se réfléchissent dans l'eau. Nicolas Berghem en a peint les figures.

De Guillaume Van-der-Velde (1633-1707) : deux excellentes marines, la *Mer paisible* et la *Mer agitée par la tempête.*

De François Van Miéris, l'aîné (1635-1681) : seize ouvrages, comme son maître et modèle. Gérard Dow, parmi lesquels on remarque son portrait, où il s'est affublé d'un bonnet rouge paré de plumes d'autruche, une *Dame jouant avec son perroquet*, une autre *avec son petit chien*, un *Déjeuner d'huîtres*, et enfin le célèbre tableau connu sous le nom de la *Femme malade*, où l'on voit une dame évanouie devant son médecin. Je citais tout à l'heure la *Femme hydropique* de Gérard Dow pour expliquer l'importance d'un de ses ouvrages, que je comparais à celui-là. C'est encore l'unique terme de comparaison que je puisse trouver pour louer dignement l'étonnante perfection du chef-d'œuvre de Miéris, son meilleur élève. Il a laissé un fils, Guillaume Van-Miéris (1662-1747), qui a parfaitement imité sa manière, comme le prouve un tout petit tableau de la Pinacothèque, où l'on voit deux jeunes garçons jouant du fifre et du tambour.

De Jean Steen (1636-1689) : un *Médecin visitant une femme malade* et une *Querelle de paysans*, charmantes pochades pleines d'esprit et de vie.

De Melchior Hondekoter (1636-1695) : une *Basse-cour*

et le *Combat d'un coq et d'un dindon*, tableaux dont l'unique défaut, à mes yeux, est d'avoir une trop grande dimension pour leur sujet. De tels héros n'ont pas besoin d'être représentés en proportions colossales.

De Jean Van-der-Heyden (1637-1712) : la *Vue d'une place publique* entourée d'arbres. C'est un de ces ouvrages étonnants par la patience, étonnants par le résultat, où l'on voit chaque tuile, chaque brique, chaque feuille, chaque brin d'herbe, et dont il faut examiner avec une forte loupe les délicatesses infinies, un de ces ouvrages aussi longs à terminer que la plus fine gravure, dans lesquels Van-der-Heyden peignait un mur de maison comme Gérard Dow les tapisseries, comme Miéris les robes de satin, comme Balthasar Denner a peint ensuite les visages.

De Jacques Ruysdaël (1637 ou 1640-1681) : neuf paysages, à l'envi beaux et précieux. Dans le plus vaste, qui a trois pieds carrés, on voit une cascade tomber en bouillonnant par-dessus des masses de rochers. C'est une œuvre aussi capitale par son extrême perfection que par ses dimensions extraordinaires. Nous aurions à citer aussi le paysage que termine une église de village, celui où un chemin escarpé passe sous une colline de sable, et presque tous les autres encore, s'il fallait mentionner les chefs-d'œuvre d'un peintre que nul ne surpasse pour le paysage simplement copié, et qu'on pourrait nommer avec toute justice, au moins dans son pays, le portraitiste de la nature.

De Corneille Decker (1637-1680) : un *Paysage hollandais*, digne de Ruysdaël, dont il fut le fidèle imitateur.

De Gaspard Netscher (1639-1684) : un *Concert* et une *Bethsabée dans le bain*, qui montrent l'imitation de Terburg et de Gérard Dow, ses deux maîtres.

D'Abraham Mignon, ou Minjon (1639-1679) : deux charmantes *Corbeilles de fruits et de fleurs*, animées par des oiseaux et des insectes.

D'Adrien Van-der-Velde (1639-1679) : plusieurs paysages, où il se montre l'égal de son maître Wynants, avec plus de délicatesse et de fini dans le détail et de perfection dans la peinture des animaux.

De Karel Dujardin (1640-1678) : deux paysages dans la manière de son maître Berghem, où, suivant une habitude qui l'avait fait surnommer *Barbe de boue*, les chèvres ont le premier rôle, comme les vaches dans Paul Potter.

De Pierre Van-Slingelandt (1640-1691) : une *Boutique de tailleur*, une *Femme et son enfant au berceau.* Elève de Gérard Dow, avec Miéris, Slingelandt a peut-être porté plus loin encore que son condisciple le fini minutieux des détails. Ses ouvrages, comme ceux de Van-der-Heyden, sont le triomphe de la patience.

De Godefroy Van-Schalken (1643-1706) : *les Vierges sages et les Vierges folles*, une *Madeleine repentante*, un *Jeune homme essayant d'éteindre la bougie que tient une jeune fille.* Si Schalken eût étudié à Rome, comme Honthorst, les Italiens l'auraient certainement appelé *Gotofredo delle notti*, car il choisit toujours, comme Honthorst, des sujets de nuit, qu'il éclaire de lumières factices. C'est son talent, sa *spécialité*, et ces deux seuls maîtres peuvent rivaliser dans un genre qui leur est propre. Mais Honthorst, prenant de plus grands cadres, s'est fait plus italien; Schalken, resté au chevalet, est aussi demeuré plus flamand. Ses *Vierges sages et folles*, tableau daté de 1700, donnent une idée complète de son style et de sa manière. Dans un paysage éclairé par la lune, les cinq vierges sages, tenant leurs lampes hautes et droites, s'avancent en bon ordre vers la maison du fiancé, tandis que les cinq vierges folles, dans le désordre de leur marche, laissent pencher et éteindre leurs lampes. Cette composition spirituelle, d'une exécution vigoureuse, offre un effet à la fois bizarre et charmant.

De Pierre Van-Hooghe (1643-1708) : un *Intérieur de*

cabane hollandaise, comme toujours, d'un puissant effet lumineux, et, cette fois, un peu dans l'imitation de Berghem.

D'Antoine de Lorme (.... mort après 1660) : un bel *Intérieur d'église*, animé de plusieurs figures.

De Jean Weenix (1644-1719) : une grande *Chasse au sanglier* et neuf grand tableaux de nature morte, dont l'un n'a pas moins de dix pieds et demi de haut sur dix-huit de large. On sait que Weenix n'a point de rival en ce genre, et que personne n'a copié avec plus de soin et de bonheur les chevreuils, les lièvres, les paons, les faisans, les perdrix, les poulets, toutes les espèces de gibier et de volailles. Ses tableaux, les plus précieux de ceux qu'on appelle de salle à manger, méritent une place honorable, non-seulement dans les salons, mais dans les plus riches galeries.

De François Millet, plutôt appelé Francisque (1644-1680) : deux *Paysages italiens*, l'un avec des constructions antiques, l'autre avec une vue de la mer, tous deux dans la manière de Poussin, dont il reçut les leçons en Italie, après avoir suivi l'école de Laurent Franck.

De Jean Van-Hugtenburgh (1646-1733) : deux *Combats de cavalerie*, approchant de Wouwermans, qu'il imita plus que son maître Van-der-Meulen.

De Corneille Huysmann (1648-1722) : quelques *Paysages* et un *Port de mer*, rappelant Van-Artois, avec plus de chaleur.

D'Adrien Van-der-Werff (1659-1722) : vingt-neuf ouvrages, c'est-à-dire la plus notable partie de son œuvre totale. Un cabinet tout entier lui est consacré, comme aux plus petites toiles de Rubens, et ne suffit même pas à lui seul. Parmi ces nombreux ouvrages, il n'y a de grandeur naturelle qu'une *Madeleine* assise dans sa grotte, belle académie, dessinée avec l'ampleur italienne, peinte avec la patience flamande. Dans les autres, il ne se trouve guère de sujets

profanes qu'une *Diane* découvrant la faute de Calisto ; une *Vieille femme* écoutant une serénade de nuit ; les portraits de l'électeur-palatin Jean-Guillaume, et de sa femme Marie-Anne de Toscane, et une *Allégorie* en leur honneur, où le peintre a placé son portrait dans un médaillon. Le reste est un vaste recueil de sujets sacrés, pris dans la Bible, l'Évangile ou la légende de Marie. C'est *Abraham recevant Agar des mains de Sara*, et *Abraham répudiant Agar ;* c'est la *Nativité*, *Jésus au milieu des docteurs*, l'*Ascension*, le *Christ aux Oliviers*, le *Couronnement d'épines*, la *Flagellation*, l'*Ecce Homo*, le *Portement de croix*, le *Calvaire*, la *Mise au tombeau*, la *Résurrection ;* c'est la *Visitation de Marie*, l'*Annonciation*, la *Purification* et l'*Assomption*. L'on connaît la manière d'Adrien Van-der-Werff, le fini exquis et prodigieux de ses figures, de ses tableaux entiers. Tout en admirant ce genre de mérite incontestable, éclatant, je ne puis m'empêcher d'éprouver un regret, c'est qu'il ait traité des sujets religieux, qui demandent une toute autre qualité : la grandeur dans la pensée, dans l'expression, dans l'effet. Entre le sujet et l'exécution, il se trouve ainsi une contradiction flagrante, qui rapetisse Van-der-Werff. La délicatesse minutieuse, le fini, le léché conviennent tout au plus à la mythologie, mieux encore à l'anecdote, aux simples détails de la vie bourgeoise et populaire. Ses devanciers, les Terburg, les Gérard Dow, les Mieris, les Metzu, les Slingelandt, s'étaient montrés plus prudents et mieux avisés. Pour avoir voulu s'élever au-dessus d'eux, je crains que Van-der-Werff, qui eût été leur égal, ne se soit mis à un rang plus bas.

De François Joachim Beich (1663-1748) : quelques *Paysages*, parmi lesquels deux peuvent être nommés historiques ; on voit dans l'un la *Prédication de saint Jean*, dans l'autre les *Enfants qui s'étaient moqués du prophète Élysée dévorés par des ours et des lions*. Beich avait étudié en Italie ;

il imite à la fois Gaspard Dughet, le beau-frère de Poussin, et Salvator Rosa.

De Rachel Ruysch (1664-1750) : divers tableaux de fleurs et de fruits, œuvres intéressantes de la seule femme artiste qu'ait produite les Flandres, depuis l'illustre sœur du grand peintre de Bruges, Margariet Van-Eyck.

De Jean Van-Huysum (1682-1749) : une *Corbeille de fleurs* et des *Fruits* groupés sur une table de marbre, deux chefs-d'œuvre parmi ceux de ce maître, sans égal dans le genre que lui avait enseigné son père, Juste Van-Huysum.

De Guillaume Ernest Dietrich (1712-1774) : la parabole de *Lazare dans le sein d'Abraham*, traitée avec beaucoup d'énergie, celle des *Deux Aveugles*, gracieuse et spirituelle, et un charmant *Paysage* au bord de la mer. Imitateur habituel de Rembrandt, qu'il rappelle souvent avec autant de bonheur que le permettent ses tons pâles et verdâtres, Dietrich appartient tout entier à ce dix-huitième siècle, si vide pour les arts du dessin. Né Allemand, il était seul en Flandre, alors que l'Italie et l'Espagne, encore plus dénuées, se disputaient Raphaël Mengs, et que la France avait Greuze, après Watteau et Boucher, avant David et Prud'hon. Dietrich termine ainsi la liste immense des Flamands du passé.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Après les détails qui précèdent, je n'ai sans doute pas besoin d'avertir que, de toutes les écoles de peinture, l'allemande et la flamande sont les plus richement représentées à Munich. Si les autres y avaient une part égale en proportion, la Pinacothèque l'emporterait de tous points sur les musées d'Italie, d'Espagne et de France. C'est bien assez d'être la première des collections publiques pour les œuvres de l'art du Nord. Et d'ailleurs, il se trouve dans les œuvres des écoles du Midi, surtout des écoles italiennes, d'assez nombreux ouvrages et d'assez excellents, pour que leur infériorité ne soit pas trop sensible, pour qu'on n'éprouve pas dans cette partie du musée bavarois plus de regrets que d'admiration.

L'ordre le plus naturel et le plus sensé serait assurément de passer des écoles de l'Allemagne et de la Flandre à celles de l'Italie, qui ont sûr les autres au moins le droit d'aînesse, ou plutôt le droit de maternité. Mais je m'éloignerais ainsi beaucoup de l'ordre adopté pour le classement des tableaux, et puisque les écoles espagnole et française tiennent toutes deux à l'aise dans une seule des neufs salles, entre les cinq premières, qui appartiennent à l'art du Nord, et les trois dernières qui appartiennent à l'art italien, sans avoir à peine un échantillon dans les vingt-trois cabinets, mieux vaut, en passant, faire la courte mention des œuvres qui les représentent.

J'ai souvent eu l'occasion, dans les autres volumes, de

faire remarquer que, hors de l'Espagne, l'école espagnole est toujours la plus incomplète, la plus pauvre et la plus mal désignée. Munich ne fait point exception à cette espèce de règle générale. Une trentaine de cadres, grands ou petits, voilà toute la part des écoles de Tolède, Madrid, Valence, Cordoue, Grenade, Séville, et la connaissance des maîtres est au niveau du nombre de leurs ouvrages. Non-seulement la plupart des dates sont fautives, mais je lis, par exemple, dans la petite introduction du catalogue dont j'ai déjà cité un fragment à propos d'Hemling, que « la sixième salle est à moitié » décorée de tableaux de l'école espagnole, dont sept chefs-» d'œuvre de Barthélemy Murillo, le fondateur de l'école de » Séville, et plusieurs tableaux de don Diego Velazquez, le » fondateur de l'école de Madrid. » Murillo n'a nullement fondé l'école de Séville, puisqu'il en est au contraire l'extrême expression, le dernier représentant, et que, malgré ses efforts pour répandre dans une académie gratuite les leçons et les traditions de son art, il n'a pas laissé un élève pour se continuer en lui. Quant à Velazquez, il n'est pas davantage le fondateur de l'école de Madrid; car il appartient à celle de Séville, où il est né, où il a travaillé, sous Herrera le Vieux et sous Pacheco, et il a justement détruit ou du moins changé l'école de Madrid, en jetant ses rares successeurs, Carreño, Claudio Coello, dans la manière de l'école andalouse. La double erreur est donc manifeste.

Il y a trop peu de tableaux espagnols à Munich pour que je les divise en autant d'écoles que je viens d'en citer. Les maîtres qui s'y rencontrent ont d'ailleurs été tous nommés à leur place dans la revue du musée de Madrid, et je ne leur donnerai d'autre ordre que celui de la chronologie.

Le plus ancien est Juan Pantoja de la Cruz (1560-1610), peintre de la cour (*pintor de camara*), sous Philippe III. Munich a seulement recueilli les portraits de l'archiduc Albert d'Autriche, et de sa femme doña Isabel-Clara, fille de Phi-

lippe II, non rassemblés dans des tableaux d'histoire, comme le faisait souvent Pantoja de la Cruz, mais isolés dans leurs cadres. Ils sont, comme tous ceux de ce maître, bien étudiés, fidèles, simples de pose, vrais d'expression, et d'un fini précieux sans dureté.

Le Valencien José Ribera (1588-1656), qui vécut à Naples, et qui, sous le nom de l'Espagnolet (lo Spagnoletto), a jusqu'à ce jour été plus et mieux connu qu'aucun maître de son pays, a aussi la plus large part dans la Pinacothèque : onze ouvrages. Quelques-uns ne sont que des têtes d'étude et de caractère, dont il a peint, comme on sait, plusieurs séries, telles que celles des *Apôtres*, des *Philosophes mendiants*, etc. Parmi ceux-là, on distingue pour leur vigueur et leur conservation, un *Manassé*, roi d'Israël, un *Euclide* et un *Archimède*, ces deux derniers reconnaissables à ce qu'ils tiennent à la main, l'un son livre de géométrie, l'autre son miroir ardent. D'autres ouvrages sont des figures complètes, entre autres un *saint Pierre repentant*, un *saint Jérôme dans le désert*, une *Vieille femme* portant une poule et des œufs. D'autres enfin sont de véritables et grandes compositions. Il y en a deux, *Sénèque mourant*, entouré de ses amis et de ses secrétaires qui recueillent ses dernières paroles, et une *Descente de croix de saint André*. Toutes deux sont belles, énergiques, puissantes, et la dernière, qui me paraît supérieure, est un chef-d'œuvre égal au *Martyre de saint Barthélemy* de Madrid et à la *Descente de croix* de Naples. Ces onze pages sont toutes dans le style hardi, bouillant, vigoureux que Ribera prit à Caravage, où il apparaît dans son caractère et ses instincts, dans sa vraie nature d'homme et d'artiste. Aucune ne nous le montre imitateur de Corrége, se faisant doux et suave, cherchant un dessin calme, un coloris gracieux. Sans doute, il est à regretter que cette manière, qu'il ne garda pas longtemps après son voyage de Parme, n'ait pas un seul échantillon. Mais, du reste, dans

ses œuvres de Munich, Ribera fait pleinement briller sa science de l'anatomie musculaire, ses effets peut-être un peu forcés de clair-obscur, son goût pour les sujets austères, sauvages, terribles, son incomparable énergie de pinceau, l'audace, la force, la grandeur, la solidité de son exécution, et cette qualité, que Rembrandt partage quelquefois avec lui, de traiter ses sujets pour tous les points de vue; de façon que, vus de près et dans leur ensemble, ils produisent un effet égal, et semblent toujours destinés à la perspective où se trouve le spectateur.

Si l'on en croyait le livret, Francisco Zurbaran (1598-1662) serait un autre élève de Michel-Ange Caravage: c'est une erreur. Il n'a étudié que sous le licencié Juan de Las Roelas, à Séville, et jamais il n'est sorti de l'Espagne. Ses compatriotes, il est vrai, dans leur manie de comparaisons, l'ont appelé le Caravage espagnol; mais ce n'est assurément point par la fougue du pinceau et la recherche des contrastes qu'il justifie ce nom. Plus froid, plus réservé, plus correct, si Zurbaran ressemble au maître de Ribera, c'est par l'entente du clair-obscur, par l'emploi fréquent de tons bleuâtres, par la manière de traiter les premiers plans, où il jette hardiment en grandes masses la lumière et l'ombre. Le *Saint François en extase* et la *Vierge* accompagnée du jeune saint Jean sur le Golgotha, sont deux pages excellentes de ce maître austère et pieux qui a merveilleusement exprimé la vie ascétique dans ses rigueurs et ses béatitudes.

Je cite, en passant, un paysage de Francisco Collantès (1599-1656), un portrait et quelques tableaux de genre attribués à Antonio Pereda (1599-1669), et j'arrive à don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1660). Cinq portraits, tous en buste, portent son nom à la Pinacothèque. Placés très haut, ils échappent à un examen sévère, et l'on serait embarrassé de dire s'ils sont du maître ou de ses élèves et imitateurs, Mazo-Martinez, Pareja, Carreño. Il en

est deux sous les numéros 386 et 388, dont l'authenticité me semble bien douteuse, et je crois pouvoir nier celle d'un *Jeune mendiant* (n° 371), qu'on attribue encore à Velazquez. Un des autres portraits, plus acceptable (n° 369), est indiqué comme celui de l'artiste. Si Velazquez a son portrait à Munich, ce n'est point dans ce cadre, mais dans celui qui porte le n° 390. Là seulement on peut retrouver les traits de Velazquez, qui s'est peint, jeune encore, dans la *Prise de Breda* (el cuadro de las Lanzas), et, un peu plus vieux, dans le *Tableau de famille*, que Luca Giordano appelait la *Théologie de la peinture.* Au reste, rien à Munich ne peut seulement faire soupçonner ce qu'est le grand Velazquez, et j'aimerais mieux, pour l'honneur d'un tel peintre, que son nom n'y fût pas même prononcé. Il brillerait au moins par son absence.

Alonzo Cano, de Grenade (1601-1667), et Bartolomé-Esteban Murillo, de Séville (1618-1682), sont par bonheur plus dignement représentés. Alonzo Cano n'a qu'une seule page, un *saint Antoine de Padoue* dans les bras duquel la Vierge vient de déposer l'enfant Jésus. Mais c'est une œuvre importante dans la manière pleine de grâce et de charme qui a fait appeler son auteur l'Albane espagnol, où l'on trouve avec une exquise pureté de dessin, avec un arrangement remarquable par la sagesse, le goût et l'harmonie, un certain sentiment de la majesté antique uni à la naïveté du naturel.

Quant à Murillo, l'introduction du catalogue a raison d'annoncer ses *chefs-d'œuvre*, et s'ils ne sont pas au nombre de sept, comme les tableaux, cinq au moins méritent d'être appelés de ce nom. Le premier, par le sujet, par la grandeur de la composition et du style, c'est assurément le *saint François guérissant un paralytique* à la porte d'une église. Rarement Murillo, le plus poétique et le plus *idéaliste* des maîtres de son pays, s'est élevé à une telle hauteur d'expression, rarement sa magique palette a enfanté de plus éton-

nantes merveilles. L'action se passe sur les limites incertaines entre le jour du dehors et l'ombre du dedans, contraste excellent par l'effet comme par l'exécution, et le tableau tout entier répond à cette heureuse combinaison, téméraire et peut-être impossible pour tout autre que lui. Je n'hésite point à dire que cette grande page rappelle sans infériorité l'immense *saint Antoine de Padoue,* si célèbre à Séville, et les *Medios-Puntos*, si célèbres à Madrid. Entre les chefs-d'œuvre de Rubens, Van-Dyck, Rembrandt, Titien, Véronèse, Andrea del Sarto, des grands coloristes de toutes les écoles, elle garde dignement l'honneur de l'école qui révère en Murillo son représentant suprême et son splendide couronnement.

Ce magnifique *saint François* est, à Munich, le seul sujet religieux traité par Murillo, qui affectionnait par dessus tout les scènes de divine poésie. Les six autres tableaux sont dans le genre extrême opposé ; ils appartiennent à la vie des polissons et des mendiants, à la *vida picaresca*, poétique aussi en Espagne, comme le prouvent assez le *Lazarille de Tormès,* le *Guzman d'Alfarache*, le *Grand Tacaño*, le *Marcos de Obregon*, et tous les romans de la même famille qui sont venus se fondre et se résumer dans *Gil Blas*. Nous avons au Louvre, dans le *Petit Mendiant* prisonnier, de Murillo, un excellent échantillon du genre, et du maître dans ce genre. Il y en a quatre à Munich (les numéros 354, 363, 375 et 382), formant deux séries de pendants, qui lui sont encore supérieurs, en ce sens du moins que les scènes sont plus complètes, parce qu'il y a toujours trois ou quatre personnages réunis, en y comprenant les chiens qui sont là de vrais personnages. Une autre particularité les recommande encore. On sait que Murillo employait simultanément, et suivant les sujets, les trois manières que les Espagnols nomment *froide*, *chaude* et *vaporeuse*. Ses polissons et ses mendiants sont peints d'habitude dans la manière froide, comme on peut le voir au Louvre, en comparant le *Petit Mendiant*

à la grande *Trinité* qui lui fait face. Il y a dans ceux de Munich un mélange des deux manières qui pourrait faire dire, par une expression un peu métaphysique, qu'ils sont du genre froid chaudement traité. Mais, sous quelque classe qu'on les range, ils appartiendront toujours à celle des chefs-d'œuvre de vérité naïve, spirituelle et bouffonne. Devant ces étonnantes scènes de la comédie de mœurs, on se divertit jusqu'au rire et l'on admire jusqu'aux larmes.

Après Murillo, qui citer dans l'école espagnole? Je ne vois plus à la Pinacothèque qu'une *Apparition de Mercure à deux vieillards*, par Francisco Herrera le Jeune (1622-1685), resté très inférieur à son père dans le style et la couleur des compositions historiques, et un *saint Pierre d'Alcantara marchant sur les flots de la mer*, très belle page de ce Claudio Coello, que fit mourir de chagrin l'arrivée de Luca Giordano en Espagne, et qui a laissé à l'Escorial, dans son tableau célèbre de *la Forma* (de l'Hostie), le dernier grand ouvrage de l'ancienne école espagnole, morte avec lui.

Il reste pourtant à mentionner un *saint Jérôme dans le désert*, que le livret attribue à don François Antonilez, né en 1636, mort en 1676, élève de François Ricci. Je n'ai, je l'avoue, aucune connaissance d'un peintre de ce nom, qui ne se trouve pas dans le *Diccionario* de Cean-Bermudez, et je doute fort qu'il ait jamais existé. Peut-être veut-on parler de don Joseph Antolinez, né à Séville en 1639, et qui vint étudier à Madrid sous Francisco Rizi; mais ce Joseph Antolinez, mort à vingt-sept ans à la suite d'un assaut d'armes, n'a guère laissé que des études d'élève. Il ne peut être question non plus de son neveu Francisco Antolinez y Sarabia, qui a traité seulement de petits sujets en figurines, dans le style de Murillo. Ce *saint Jérôme* me semble l'ouvrage de l'un des derniers peintres de l'école castillane, transformée par l'imitation de Velazquez, probablement de Mateo Cerezo, l'un des meilleurs.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Il ne faut pas s'étonner si l'ancienne école française, bien moins féconde que l'espagnole en maîtres et en œuvres, n'occupe pas plus de place qu'elle au musée de Munich, et tient aussi tout entière dans la moitié d'une salle. Je m'étonnerais plutôt qu'on eût pu réunir jusqu'à trente échantillons de cette école si pauvre, si dépourvue, et que le tiers de ce nombre appartînt à ses deux plus illustres célébrités, le Normand Nicolas Poussin et le Lorrain Claude Gelée. Deux maîtres importants manquent seuls à la courte nomenclature de cette école : Eustache Lesueur (1617-1655), le plus grand de ceux qui, peignant en France, sont restés complétement français, et Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), qui, touchant à Watteau et à Prud'hon, semble relier l'école passée à l'école présente.

Parmi les maîtres français que réunit la Pinacothèque, Nicolas Poussin (1594-1665) tient le premier rang par l'âge comme par la renommée. Des cinq ouvrages qui le représentent, il en est trois principalement qui suffisent pour le faire apprécier dans les deux genres qu'il a cultivés avec le plus de succès, l'histoire sacrée et l'histoire mythologique. L'*Adoration des Bergers*, et plus encore l'*Enterrement du Christ*, sont deux pages excellentes, superbes, pleines d'élévation, de noblesse, de sainteté, où la force de l'expression révèle aux moins clairvoyants la profondeur de la pensée. Au

contraire, le *Roy Mydas* priant à genoux le dieu Bacchus de lui reprendre le don fatal de convertir en or tout ce qu'il touchait, est une vive et charmante *bacchanale*, capable de soutenir la comparaison avec les plus belles et les plus fameuses, celles de Londres, par exemple, et dans laquelle revit également toute la comédie antique, dont les vases étrusques ou plutôt campaniens nous montrent quelques scènes détachées.

En voyant le portrait de Poussin par lui-même, grave et forte image d'un penseur grave et fort, on regrette l'absence d'un paysage historique, qui eût achevé de le faire connaître sous toutes les faces de son talent, de son génie. Mais Gaspard Dughet (1613-1675), son beau-frère et son élève, qui mérita de partager un si illustre nom et d'être appelé Gaspard Poussin, comble à peu près cette regrettable lacune. Deux beaux paysages d'Italie, dont l'un contient le vieux temple de Vesta, bâti près de l'ancien Tibur (Tivoli), sur un rocher fendu d'où le Teverone tombe en cascades, rappellent l'ordonnance noble et savante des paysages du grand Poussin.

Il faut citer, après lui, une *Vue de Rome*, où se trouvent le fort Saint-Ange et le tombeau de Cecilia-Metella, par son autre imitateur Sébastien Bourdon (1616-1671), et un *Christ au prétoire*, de son contemporain, ami et condisciple à Rome, Moïse Valentin (1600-1632), qui fût devenu son émule, si une imprudence de jeunesse ne l'eût enlevé aux arts avant l'âge mûr. On ne saurait ni ce qu'est Valentin, ni que ce *Christ* est son ouvrage, qu'on y reconnaîtrait sur-le-champ la composition sage de Poussin et l'exécution fougueuse de Caravage. C'est, en effet, de cette double imitation que se composait le précoce talent de Valentin, qui a laissé son chef-d'œuvre, le *Martyre de saint Procès et saint Martinien*, au musée du Vatican.

Après Poussin et son entourage, vient Claude le Lorrain (1600-1682), autre gloire de la France, autre désespoir de

ses rivaux et de ses imitateurs. J'ai si souvent parlé de ce peintre admirable, à propos des musées de Florence, de Naples, de Madrid et de Londres, que je ne sais plus de quels termes faire usage pour le louer comme je l'admire. Mais, au reste, on ne loue pas Claude, on le nomme; d'autant plus qu'il fut aussi consciencieux qu'habile, et que pas une œuvre sortie de son pinceau n'est indigne du nom révéré qu'elle porte. Munich a de lui quatre tableaux en deux paires ou séries de pendants. La première série renferme un *Port de mer*, resserré, suivant l'habitude de Claude, entre des palais antiques, et un calme *paysage*, où des troupeaux traversent une rivière sous l'ombre de grands arbres. Dans l'un, le soleil levant lance et brise sur les flots ses rayons argentés; dans l'autre, le soleil couchant dore et empourpre la cime des montagnes. La seconde série, de dimension un peu plus grande, représente aussi le matin et le soir; mais ces deux tableaux sont animés par des sujets bibliques. Dans le premier, Agar quitte, avec son fils Ismaël, la maison d'Abraham; dans le second, elle est secourue par l'ange qui lui montre une source d'eau vive; et ces personnages, peints sans doute par Filippo Lauri, expliquent les tons chauds, lumineux, brûlants des pays méridionaux pendant la canicule. Ce sont deux merveilleux ouvrages parmi les merveilles de Claude.

En suivant la chronologie de l'école, nous trouvons ensuite une répétition amoindrie du portrait de madame de La Vallière en *Madeleine* repentante, par Charles Lebrun (1619-1690), faible échantillon du peintre des *Batailles d'Alexandre*, et celui de Fénelon, par son élève Joseph Vivien (1657-1735); puis deux ou trois *Combats* de Jacques Courtois-le-Bourguignon (1621-1676), plus vifs et plus animés peut-être, mais moins fins que ceux de Wouwermans. A côté du Bourguignon, les ordonnateurs de la Pinacothèque ont placé François Van-der-Meulen (1634-1690). C'est un

beau présent qu'ils font à l'école française, et que nous acceptérions avec reconnaissance, si l'on pouvait, en ce genre, donner et recevoir. Mais, bien que Van-der-Meulen soit venu jeune en France, bien qu'il ait été pensionné de Louis XIV pour le suivre dans ses campagnes, pour orner son palais de Versailles et son hôtel des Invalides, cependant, comme il est né à Bruxelles, et qu'il y a reçu les leçons de Pierre Snayers, il doit, comme Philippe de Champagne, rester aux Flamands. Autrement, il faudrait ôter Ribera aux Espagnols, parce qu'il a peint à Naples, et nous ôter Claude et Poussin, parce qu'ils ont peint à Rome. Il vaut mieux laisser à chaque pays ses enfants. Van-der-Meulen a quatre grandes pages dans la salle hispano-française de Munich, la *Prise de Dôle*, celle *de Lille*, le *Siége de Tournay* et la *Canonnade d'Oudenarde.*

Un portrait de Chrétien III, duc de Deux-Ponts, par Hyacinthe Rigaud (1659-1743), une vive et brillante pochade d'Antoine Watteau (1684-1721), la *Société dans le jardin*, et quelques *Marines* de Joseph Vernet (1714-1789), conduisent jusqu'à l'école moderne française, qui n'a pas à Munich le moindre échantillon, pas plus qu'à Madrid ou à Londres. Il ne faut ni s'en étonner, ni s'en plaindre. Un musée est comme un sanctuaire, où l'on n'admet que des dieux reconnus, et c'est le temps seul qui peut donner aux célébrités contemporaines leur rang et leur consécration.

Toutefois, je ne puis passer sous silence une réflexion qui suit, dans l'introduction du catalogue, les justes louanges données à Poussin et à Claude : « Malheureusement cet état » brillant de l'art ne put se maintenir longtemps en France » au milieu du flux et reflux continuel de nouveautés et des » excès d'un luxe effréné. L'art succomba en France aux caprices impérieux de la mode, qui amena sa décadence, et » il ne se releva qu'au dix-huitième siècle par la fondation de » l'Académie française à Rome. » Le rédacteur du catalogue

veut-il faire le procès aux idées françaises et aux grandes agitations qu'elles ont produites, en accusant *le flux et le reflux de nouveautés* d'avoir détruit l'art, en attribuant à l'Académie de Rome l'honneur insigne de l'avoir régénéré? Ce serait méconnaître la vraie nature de l'art, aussi bien que son histoire de tous les temps. N'est-ce pas après l'expulsion de ses tyrans, et son grand combat contre l'Asie, que la Grèce antique est entrée dans le siècle de Périclès et d'Alexandre? N'est-ce pas au milieu des querelles de l'empire et de la papauté, quand se formaient les républiques d'Italie, quand la science retrouvée des anciens mettait en discussion la science catholique, quand l'artiste comprenait, comme le citoyen, son indépendance et sa personnalité, qu'éclata ce grand mouvement intellectuel du treizième au seizième siècle appelé la Renaissance? N'est-ce pas au mouvement, aux idées, au principe même de la grande révolution de 1789, et non à la mince influence de la *villa Médicis*, qu'est due cette seconde renaissance de l'art, tentée par David, Prud'hon et leurs contemporains, parcourant de nouvelles phases sous les luttes guerrières de l'empire, sous les luttes politiques qui ont suivi la paix générale? N'est-ce pas enfin pendant cette longue période de revers et de désastres, qui fit tant de fois remanier la carte de la Germanie par la main d'un conquérant, et qui ligua contre lui les rois et les peuples du sang teuton, que les Allemands conçurent la pensée et l'espoir de régénérer aussi le vieil art d'Albert Durer? Symptôme et symbole de la vie de l'humanité, l'art, dans tous les temps, dans tous les pays, ne peut germer, croître, s'épanouir qu'à l'aide de l'action, du mouvement et de la liberté.

ÉCOLES ITALIENNES.

En comparant, au commencement de cet article, la Pinacothèque de Munich au *museo del Rey* de Madrid, j'ai fait remarquer, à l'avantage de la première, qu'elle était plus *musée* dans le sens complet du mot, et qu'on pouvait y suivre la marche et l'histoire de l'art sur des monuments authentiques, depuis l'origine jusqu'à la décadence. Cela était vrai des écoles du Nord; cela est également vrai des écoles de l'Italie. Nous pouvons donc, pour apporter plus d'ordre dans cette analyse, qu'on n'a pu en mettre dans le placement des cadres, — mêlés et confondus sans distinction de temps et de lieux, sous la seule classification d'écoles du Nord et du Midi, — faire précéder, par un chapitre que j'appellerai des origines, les grandes divisions de l'art italien, qui prennent leurs noms de Florence, Milan, Rome, Parme, Venise, Bologne et Naples.

Lien traditionnel entre l'art des anciens et l'art des modernes, communs maîtres des Italiens et des Allemands aux débuts de la Renaissance, les Bysantins n'ont à Munich que la petite *Madone*, richement ornée, dont j'ai déjà parlé à propos des peintures byzantines du Bas-Rhin. Pour avoir, après eux, les œuvres de leurs premiers disciples connus en Italie, il faudrait commencer par Giunta, de Pise (Juncta Pisanus), qui peignait vers 1210 les fresques de l'église d'Assise, en même temps que son compatriote Nicolas de Pise, en co-

piant les bas-reliefs d'un ancien sarcophage, commençait la réforme de la sculpture et l'étude de l'antique. Giunta manque à la Pinacothèque, mais Guido, de Sienne, presque son contemporain, puisqu'il datait de 1221 la grande *Madone* sur fond d'or de l'église Saint Dominique à Sienne, est représenté par deux petites peintures où l'on voit séparément la Vierge Marie et l'ange Gabriel dans la *Salutation angélique*. Du moins, on lui attribue ces reliques précieuses d'un art encore dans la première enfance, et simplement imitateur de ses maîtres.

Quant au Florentin Giovanni Cimabuë (1240-1300), que le livret fait élève du Pisan Giunta, mais qui le fut seulement des Grecs établis à Florence, il est assez connu dans sa manière, dont il reste un grand nombre d'échantillons, et dans son histoire, qui commence le livre de Vasari, pour qu'il n'y ait plus de doutes, ni d'incertitudes à son égard. La petite tête de Vierge, les mains jointes, que possède Munich, comme la grande *Madone* du Louvre, comme celle de Santa-Maria-Novella, de Florence, comme les fresques de l'église Saint-François à Assise, montre bien dans Cimabuë le plus habile, le plus intelligent disciple des Grecs, et la dernière expression de l'art primitif des Italiens, avant qu'il fût sorti du style hiératique consacré par l'imitation bysantine.

Avec Giotto (Angiolo, Angiolotto, Giotto di Bondone 1276-1336) commence l'art émancipé du dogme; avec Giotto, peintre et architecte, commence vraiment la Renaissance. Il est le chef et le père de l'école italienne moderne; il est la base de ce tronc puissant, dont les racines s'étendent jusqu'à l'art antique, et qui se sépare en plusieurs vigoureux rameaux. La Pinacothèque a réuni cinq précieuses pages du grand Giotto : les deux ailes ou volets d'un vaste triptyque, sur chacune desquelles sont groupés cinq bienheureux, presque de grandeur naturelle. — Une *Cène*, beaucoup plus petite, où la table est tout entière occupée par les convives, de manière

que quatre apôtres tournent le dos au spectateur. — Un tableau, plus petit encore, à quatre sujets, en quatre sections : un *Baptême du Christ*, un *saint Augustin*, une *Prédication* et un *Ange causant avec un saint ;* — puis enfin un *Calvaire*, haut de deux pieds, où Jésus crucifié est entouré de la Vierge et des saintes femmes, de saint Jean, de Nicodème et de saint François, qui baise à genoux les pieds du Sauveur. Dans tous ces ouvrages, on trouve, non-seulement une amélioration sensible des procédés matériels, mais encore une ordonnance plus variée, plus animée, plus conforme au sujet qu'en aucun de ses devanciers ; un dessin plus simple et plus naturel, sans formes de convention, sans types arrêtés d'avance et toujours reproduits inexorablement ; une couleur plus savante, plus variée et plus vraie ; enfin, surtout dans le *Calvaire*, l'expression, cette souveraine *invention* de Giotto, ce grand sujet d'étonnement pour ses contemporains, qui lui valut et qui justifie les éloges dont le comblèrent à l'envi Dante, Pétrarque, Politien, le pape Pie II, tous les poètes et tous les écrivains du temps. On trouve aussi dans ses figures le goût et le sentiment de la beauté idéale, qu'il rechercha toujours, s'il ne l'atteignit pas complètement ; et la vue de ces gracieux visages de Jésus, de Marie, de saint Jean rappelle une anecdote curieuse où se rencontrent les deux plus grands noms des lettres et des arts à l'époque de 1300. Dante, ami de Giotto, voyant ses enfants très laids et semblables à leur père, lui demanda un jour en riant pourquoi il faisait de si belles figures dehors et de si vilaines en sa propre maison. Giotto lui répondit comme le peintre romain Mallius à la même question : « *Quia pingo de die, sed fingo de nocte.* »

En continuant cette revue des origines, nous rencontrons successivement un *Sauveur assis sur les nues*, de Simone Memmi (1284-1344), élève et souvent collaborateur de Giotto. — Une grande *Vierge glorieuse* entre six bienheu-

reux, de Stefano Tomaso, appelé *il Giottino*, non-seulement parce qu'il était petit-fils de Giotto, mais parce qu'il imita le style de son aïeul. Cette *Vierge* conserve mieux la forme bysantine que les ouvrages de Giotto lui-même. — Une autre petite *Vierge glorieuse*, panneau central d'un triptyque dont les volets sont remplis par des figures de saints, de Gentile da Fabriano (1360-1440), que le livret fait, je ne sais pourquoi, élève de Fra Angelico, lequel ne vint au monde que vingt-sept ans après lui. —Une précieuse *Annonciation*, de Masolino da Panicale (1378-1415), l'un des vieux maîtres qui étendit le plus loin la science du clair-obscur.—Un *saint Jérôme* dans le désert, de Paolo Ucello (1389-1472), qui, avec Pietro della Francesca et l'illustre architecte Brunelleschi, fixa les règles de la perspective.

Nous ne pouvions confondre dans un alinéa commun à plusieurs peintres les œuvres du célèbre moine Giovanni da Fiesole, qu'on appelle tantôt *il beato Giovanni*, tantôt *il Frate Dominicano*; tantôt, et le plus souvent, *Fra Angelico*, nom que lui mérita l'angélique et céleste ferveur qui brille dans ses compositions. Munich en a réuni cinq, parmi lesquelles trois sur la légende de *saint Côme* et *saint Damien*. On voit ces deux martyrs et leurs trois jeunes frères devant le proconsul Lysia, puis sur la croix, puis enfin précipités dans l'eau, d'où les tirent une troupe d'anges pour les porter au ciel. Les autres ouvrages de Fra Angelico sont une *Gloire céleste*, c'est-à-dire le Père éternel au milieu d'un chœur d'archanges et de chérubins, et une *Mise au tombeau*, d'un sentiment profond, religieux, et vraiment angélique.

Après lui vient Masaccio (Tommaso Guidi di San-Giovanni, 1407-1443), le plus célèbre et le plus complet des maîtres intermédiaires entre Giotto et Raphaël, dont il se trouve à peu près à égale distance par l'âge et par la perfection. C'est dans l'église des Carmes, à Florence, c'est dans

la récente académie de cette ville qu'il faut étudier et admirer Masaccio comme peintre de fresques et comme peintre de chevalet. Mais il y a dans la Pinacothèque de précieux échantillons de son double mérite : une *Tête de moine*, peinte à la fresque ; un *saint Antoine de Padoue*, convertissant un hérétique, et le portrait du peintre, vêtu de la barrette rouge des Florentins, comme Dante et Pétrarque, ces deux derniers ouvrages peints sur bois à la détrempe. Son élève, Fra Filippo Lippi (1400-1469), duquel on conte tant d'aventures romanesques, et qui osa peindre sa maîtresse en madone, a laissé à Munich l'une des plus belles œuvres de l'école florentine au milieu du quinzième siècle. C'est la *Salutation angélique*, dans une riche demeure ouverte sur un paysage dont les charmants détails montrent quels progrès considérables avait fait dès lors cette partie de l'art.

Nous n'avons trouvé jusqu'à Masaccio que les anciens procédés bysantins employés dans un style nouveau. Après lui se révèle la peinture à l'huile, invention apportée des Flandres, et qui se répandit, entre 1440 et 1450, dans l'Italie entière. On sait qu'Antonello de Messine, qui alla trouver Jean Van-Eyck à Bruges, en transmit la connaissance à son ami Domenico de Venise, qu'assassina Andrea del Castagno, lorsqu'il eut surpris son secret. Antonio Pollajuolo (1427-1498), à qui l'art naissant de la gravure dut une notable améliaration, fut élève de cet Andrea del Castagno. Nous le trouvons à la Pinacothèque, avec son contemporain Alessio Baldovinotti (1425-1499), représenté par une *Vierge* au donateur, c'est-à-dire qu'adore le commettant du tableau, et par un tableau double où l'on voit saint François contracter mariage avec la pauvreté.

Là doit cesser réellement le chapitre des origines, là doit commencer l'histoire particulière des écoles, puisqu'on trouve après, presque à la fois, le Zingaro à Naples, Man-

tegna à Padoue, Verocchio à Florence, le Pérugin en Ombrie, Bellini à Venise, et Francia à Bologne.

Mais, une fois arrivé aux écoles formées, je me contenterai, pour abréger ma tâche et pour élaguer toute superfluité, de mentionner à côté du nom des maîtres, rangés suivant la date de leur naissance, les œuvres principales qui les représentent à la Pinacothèque. Berceau de l'art italien, Florence eût pu comprendre, dans l'histoire de son école, presque toute celle des origines depuis les Bysantins, puisqu'on y rencontre successivement Cimabuë, encore leur élève, Giotto, qui commence à s'affranchir de leurs types consacrés et de leur style immuable, Orcagna, Panicale, Ucello, Fra Angelico, Masaccio, Lippi, Andrea del Castagno, Pollajuolo, tous Florentins, qui complètent la *renaissance* de l'art. C'est donc à Florence qu'appartient le premier rang parmi les écoles sorties des origines. J'aurais pu placer auprès du graveur-peintre Pollajuolo le sculpteur-peintre Andrea Verocchio (1432-1488), qui apprit sous Donatello la statuaire et la ciselure, et probablement sous Castagno lui-même l'emploi des procédés flamands. Mais Verocchio est le maître direct de Léonard, de Lorenzo da Credi, et même du Pérugin. A ces titres il mérite de commencer la liste des maîtres florentins succédant à la formation de l'art.

ÉCOLE DE FLORENCE.

Andrea Verocchio : l'*enfant Jésus* adoré par la Vierge et saint Joseph, et les *Trois archanges*, Michel, Gabriel, Raphaël, tableaux précieux, où l'on sent aux contours, à la fois fermes et fins, aux petits ornements de détail, la main du ciseleur, mais dont le coloris, vif et puissant, révèle aussi le peintre.

Alessandro Boticelli (1437-1515) : le *Christ mort* sur les genoux de Marie, dans le style de Lippi, dont il fut l'élève, moins doux, moins suave que le maître, mais d'une couleur à qui l'emploi de l'huile donne une évidente supériorité.

Léonard de Vinci (1445 ou 1452-1519) : on lui attribue une petite *Madone* assise sous une grotte ouverte, peu digne de lui, quoique ayant quelque ressemblance avec la *Vierge aux rochers*, et une *sainte Cécile* vue jusqu'aux genoux, et habillée richement en velours rouge, comme la *Jeanne d'Aragon* de Raphaël. Le dessin en est fin et soigné, la couleur solide et brillante ; mais, fussent-ils certainement de Léonard, ces deux échantillons sont bien insuffisants pour faire connaître l'illustre auteur de la *Cène*, de la *Joconde*, de la *Sainte-Famille* de Madrid, l'artiste sublime qui précéda Raphaël dans la grâce, et Michel-Ange dans la force.

Domenico Corradi (1449-1493), appelé *Ghirlandajo*, de l'invention d'une parure en guirlande lorsqu'il était orfèvre avant d'être peintre : une de ses œuvres capitales, le *Christ mort*, étendu sur les genoux de sa mère, entre la Madeleine, les deux saint Jean et saint Jacques. Au-dessus, dans une *gloire*, un groupe d'anges portent les instruments de la Passion. C'est une magnifique scène, animée, noble et sainte. — Un vaste tryptique, où les figures sont aussi de grandeur naturelle, ayant sur les volets *saint Laurent* et *sainte Catherine de Sienne*, sur le panneau central, une *Vierge glorieuse*, qu'entourent saint Michel et saint Jean-Baptiste, qu'invoquent saint Dominique et la Madeleine; autre scène imposante, grandiose, de l'arrangement le plus heureux, quoique un peu trop symétrique. Maître de Michel-Ange, Ghirlandajo ressemble beaucoup au maître de Raphaël par la noblesse constante, par le sens du beau, par la sûreté, par l'élégance ; il mérite une renommée égale à celle du Pérugin.

Lorenzo Sciarpellone, *da Credi* (1453-1531) : une *sainte Famille*, dans un cadre rond, plus rapprochée du style de son condisciple Léonard que de la peinture ciselée de son maître Verocchio.

Lippino Lippi (1460-1505) : *Jésus stigmatisé* apparaissant à sa mère, grande composition entourée de petits sujets en figurines, où il conserve le style de son aïeul et sa charmante finesse de détails.

Fra Bartolommeo ou *Baccio della Porta*, qu'on appelle communément *il Frate* (1469-1515) : une *sainte Famille*, de grand style et de forte couleur, l'un des plus précieux ouvrages de cet illustre maître. Elle n'est point datée, mais on y sent l'influence de Raphaël dans la délicatesse du *faire*, comme devant la *Vierge au poisson* l'on sent l'influence du peintre de *Saint Marc* sur l'élève du Pérugin. — Une petite *Madone*, où l'on trouve au contraire une imitation de Léonard, et qui est bien gracieuse, bien voisine du *joli*, pour être également l'œuvre de l'ami du terrible Savonarole.

Michel-Ange Buonarroti (1474-1563) : un petit *Christ aux Oliviers*, sur bois. Je suppose que c'est une esquisse de Michel-Ange, peinte par une autre main, comme le *Songe* de la *National-Gallery* de Londres; car la couleur, assez vive et d'un relief assez puissant, ne rappelle nullement le coloris sec et plat des *Parques* du palais Pitti, ou de la *Madone* de la *Tribuna*.

Francesco Granacci (1477-1544) : diverses figures de bienheureux, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jérôme*, *Sainte Apolline* et la *Madeleine*, supposées dans des niches comme le *Saint Marc* de Fra Bartolommeo. Sans approcher de cette sublime figure de l'évangéliste, elles montrent néanmoins dans Granacci le disciple distingué de Ghirlandajo et de Michel-Ange.

Andrea Vanucchi, appelé *Andrea del Sarto* (1488-1530) : deux *Saintes Familles*, de grandeur inégale, où

l'on voit la Vierge à genoux, soutenant l'Enfant-Dieu, qui, debout devant elle, se penche vers le jeune saint Jean. Dans la plus grande, sainte Élisabeth et deux anges complètent la composition. Ces deux pages, qui ne se ressemblent que par le sujet et l'arrangement général du groupe, sont de la plus grande manière et de la plus merveilleuse exécution du grand coloriste florentin. Elles égalent, surtout la seconde, ses meilleures toiles du palais Pitti; et l'on est ravi vraiment de rencontrer, au milieu de tous ces détestables pastiches des imitateurs du pauvre Andrea del Sarto qu'on charge habituellement de leurs méfaits, ces belles et véritables œuvres de son pinceau, où l'on voit le penseur éclairé, l'arrangeur habile, le dessinateur correct, le coloriste puissant, le *maître* enfin sous toutes les faces de l'art. Comme rien ne doit être omis dans l'œuvre d'Andrea del Sarto, n'oublions pas quatre excellentes esquisses en grisailles, représentant la *Prédication de saint Jean dans le désert*, la *Visitation de Marie*, *Zacharie privé de la parole*, *Salomé portant la tête de saint Jean*, et la magnifique esquisse d'une *tête de saint Joseph*, peinte à l'huile sur papier.

Giacomo Carrucci, de *Pontormo* (1499-1558) : une *Sainte Famille*, encore dans le style florentin qu'il avait reçu de ses maîtres Piero di Cosimo et Andrea del Sarto, avant qu'il lui prît fantaisie d'imiter Albert Durer.

Giorgio Vasari (1512-1574 : une *Sainte Famille*, vraiment précieuse, non-seulement par le nom du maître, que ses *Biographies* ont rendu célèbre, non-seulement par la rareté de ses œuvres, mais par un mérite évident, par des qualités où l'on sent les leçons de Michel-Ange et d'Andrea del Sarto.

Luigi Cardi, appelé *Cigoli* (1559-1613) : un *Christ portant la croix*, et un *Saint-François d'Assise* agenouillé devant un crucifix, tous deux dans la manière de Corrége;

le dernier, sur cuivre et en figurines, est d'une extrême finesse.

Cristoforo Allori, appelé quelquefois *Bronzino*, comme son père Alessandro et son grand-oncle Angelo Allori (1577-1621) : *Jupiter et Mercure*, à table chez Philémon et Baucis, tableau qui ne rappelle pas plus le célèbre auteur de la *Judith* du palais Pitti que le charmant récit de La Fontaine.

Carlo Dolce, ou *Dolci* (1616-1686) : six à sept petits tableaux, entre autres une *Madone*, dont le *bambino*, debout, tient une rose à la main, *Madeleine* repentante, *Sainte Agnès*, l'*Ecce Homo*, etc. Le premier est une fine et charmante peinture, où l'on peut voir l'extrême expression du talent d'un peintre qui ne fut pas seulement le dernier des Florentins par l'âge, mais encore, si je ne m'abuse, par le goût, par le style, et qui perdit dans les petitesses de l'afféterie la grande école qu'avaient illustrée Léonard, Michel-Ange, il Frate, Andrea del Sarto.

ÉCOLE LOMBARDE.

Je réunis sous ce nom tous les maîtres nés dans l'Italie du Nord, en exceptant les Vénitiens.

Andrea Mantegna, de Padoue (1430-1505) : un *Suicide de Lucrèce*, d'une conservation parfaite, où l'on voit avec quel soin, avec quel fruit, l'élève de Squarzione avait étudié l'antique, dans son génie et dans ses détails.

Bernardino Luini, de Milan (1460-1530) : une *Vierge allaitant*, une *Sainte Catherine* martyre, et une *Madone* en petites proportions, trois compositions pleines de charme, d'un fini précieux, et dignes en tous points du plus grand élève de Léonard, qui, né à Florence, mort à Blois, a passé dans la Lombardie la plus grande partie de sa vie d'artiste.

Benvenuto Tisio, de Ferrare, appelé *il Garofalo* (1481-1559) : une belle et curieuse *Madone*, entre saint Michel et saint Jean-Baptiste, en figurines. Une autre *Madone*, plus petite encore; le portrait d'un homme qui tient un œillet à la main, probablement le portrait du peintre, surnommé Garofalo, ou Garofolo, parce qu'il avait l'habitude de placer quelque œillet dans presque toutes ses compositions, comme une espèce de monogramme.

Luigi Mazzolini (1481-1530), né dans la même ville et la même année que le Garofalo, dont il fut aussi condisciple sous Lorenzo Costa : une noble et charmante *sainte Famille* où l'on voit le père nourricier de Jésus lui présenter des groseilles dads une coupe.

Giam-Battista Cima, de Conegliano (vers 1517) : une *Madone* entre saint Jérôme et la Madeleine, simple échantillon d'un maître qui a laissé des œuvres bien supérieures à Milan et à Venise, et qui, disciple de Bellini dans cette dernière ville, est cependant resté plus Lombard que Vénitien.

Camillo et *Giulio Cesare Procacini*, de Milan, nés en 1546 et 1548, morts tous deux en 1626 : du premier, une *sainte Famille* sous un pommier, où saint Joseph cueille un fruit; du second, une autre *sainte Famille*, à qui un ange présente un vase de fleurs. Ce sont les seuls ouvrages de la nombreuse famille des Procacini, qui compte encore Ercole, le père des deux peintres cités, Carlo-Antonio, leur frère cadet, et un autre Ercole, leur neveu. Giulio-Cesare, qui avait à Milan une école rivale de celle de Carrache, est resté le plus célèbre de tous.

Michel-Angelo Amerighi, de Caravage (1569-1609), un *saint Sébastien* mourant, une *Adoration des Bergers*, des *Pèlerins devant la Vierge*, échantillons sans grande importance de ce maître hardi, fougueux, bizarre, plein de force, dénué de noblesse, cherchant la vérité loin de l'idéal, qui tient aux Vénitiens par l'étude de Giorgion, aux Bolonais, par

la recherche des effets de clair obscur, et aux Napolitains par son élève Ribera, qui l'a surpassé en l'imitant.

Bartolommeo Manfredi (1574-1615): le *Christ couronné d'épines*, composition très énergique, tout-à-fait dans la manière de Caravage et de Valentin.

Carlo Saraceno (1585-1625) : une *Vision de saint François d'Assise* et un *saint Jérôme* entouré d'autres bienheureux, grandes compositions encore imitées de Caravage.

Giovanni Benedetto Castiglione, appelé *il Greghetto* (1616 1670) : le *Repos d'une caravane* et un *Chameau* conduit par son gardien, bons échantillons de cet excellent peintre d'animaux, qui a su, à la différence des Flamands, les mettre en scène comme des personnages humains, et leur donner l'expression des passions ou des sentiments. Le *Greghetto* aurait *illustré*, comme Decamps ou Grandville, les fables d'Ésope et de La Fontaine.

ÉCOLE DE ROME.

Pour indiquer la filiation de l'école romaine, sortie de Florence, quoiqu'elle ait traversé l'Ombrie, je commencerai par le Pérugin, qui marque bien cette filiation, puisqu'il fut élève d'Andrea Verocchio avant d'être choisi pour maître de Raphaël.

Pietro Vanucci, de Pérouse (1446-1524) : une *Madone* vue jusqu'aux genoux et se détachant sur un ciel serein ; la *Vierge adorant l'Enfant-Dieu*, agenouillée entre saint Nicolas et saint Jean l'Evangéliste ; l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard:* deux anges accompagnent la mère de Dieu, et deux bienheureux le saint qu'elle visite. Ces trois ouvrages admirables, d'une conservation parfaite, d'une grande dimension dans l'œuvre du Pérugin pour des peintures

de chevalet, semblent l'extrême expression de sa manière si douce, si tendre, si sainte, si sûre d'émouvoir et de charmer. L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* est une page vraiment capitale, et Raphaël lui-même, dans le style simple et pieux, n'a rien fait de plus beau. C'est devant le Pérugin que l'on voit clairement tout ce que l'élève doit au maître, et qu'on reconnaît une fois de plus cette vérité bien claire et bien évidente dans les arts, que les plus grands génies ne sont que le résumé complet, supérieur, de leurs devanciers et de leurs contemporains. Mais, en faisant remarquer que la Vierge du Pérugin, dans ce tableau, ressemble beaucoup à celle de la *Visitation*, et plus encore à celle du *Sposalizio*, que Raphaël peignit à vingt-un ans, il faut ajouter que le maître survécut à l'élève, et que, par un heureux retour, comme il arriva entre Bellini et Giorgion, l'élève put influer sur le maître.

Raphaël Sanzio, d'Urbin (1483-1520) : à Munich comme à Madrid, dix cadres portent ce nom célèbre et vénéré ; mais entre les parts de ces deux villes, il n'y a d'autre point de comparaison que le nombre des œuvres. A Madrid, toutes sont authentiques, toutes importantes, là se trouvent la *Vierge aux ruines*, la *Vierge à la perle*, la *Vierge au poisson*, la *Visitation*, le *Spasimo*. A Munich, au contraire, sur les dix pages qu'on a signées du nom de Raphaël, beaucoup sont contestables, pas une de premier ordre. Et ce n'est point un reproche, encore moins une injure, qu'en disant cela j'adresse à la Pinacothèque. Dès longtemps les œuvres de Raphaël, classées dans des collections publiques, sont devenues *biens de main-morte*, et l'Angleterre elle-même, si riche, si fière, si prompte aux dépenses, n'a pu mettre qu'une petite *sainte Catherine* dans sa *National-Gallery*. Malheur aux derniers venus !

Celui des tableaux de Raphaël que les Bavarois semblent le plus orgueilleux de posséder, c'est une petite *Sainte Famille*,

ou plutôt une *Madone*, rappelant dans l'arrangement du groupe la merveilleuse *Vierge à la chaise* du palais Pitti. On l'a payée, dit-on, 64,000 florins. Marie, assise et vue de profil, serre contre son sein l'Enfant-Dieu, qu'adore le petit saint Jean, placé un peu en arrière. Cette ressemblance avec la *Madonna della Seggiola* est moins un avantage, à mon avis, qu'un formidable danger. Pour ceux qui ont vu cet incomparable chef-d'œuvre, pour ceux qui ont versé, en l'admirant, des larmes d'attendrissement et d'enthousiasme, la Vierge de Munich est comme un portrait lointain des amis qu'on a perdus; sa vue fait soupirer de regret. Si Andrea del Sarto, dont la merveilleuse copie du *portrait de Léon X*, envoyée par les Médicis à Naples, a si longtemps passé pour un original, avait quelquefois imité le peintre d'Urbino, je dirais que cette *Madone* est d'Andrea del Sarto imitant Raphaël. Dessin, couleur, tout, sauf le style, rappelle plutôt le Florentin que le divin fondateur de l'école romaine.

Je crois qu'il faut placer plus haut la *Sainte Famille* appelée *de Dusseldorf*, récemment gravée, où la Vierge, assise à terre, et sainte Elisabeth, agenouillée, entourent leurs deux jeunes fils, tandis que saint Joseph, debout en arrière et appuyé sur son bâton, couronne ce charmant groupe de sa tête vénérable. Quoique du premier style de Raphaël, et quoique un peu dégradée, cette *Sainte Famille* me paraît la plus importante et la plus excellente page de son divin auteur à la Pinacothèque.

Nous trouvons ensuite une petite *Madone*, aussi de la première manière, aussi frottée et dégradée, mais fine, charmante, et du plus tendre sentiment maternel. Elle répond pleinement à ce qu'on doit attendre du nom de Raphaël tracé dans un angle du tableau. Je doute qu'on puisse parler avec la même assurance d'un petit buste de *Saint Michel* cuirassé, d'une petite *Résurrection*, d'un petit *Christ mort*, étendu sur les genoux de Marie, qu'on a prudemment placé hors de

la vue et à l'abri des critiques. Un *Baptême du Christ*, également en figurines, s'il n'est de Pérugin, appartient à l'enfance de Raphaël, lorsqu'il n'était encore que le copiste du maître. Restent deux portraits, qu'on croit ceux de Raphaël peint par lui-même. Tous deux sont en demi-figures; dans l'un, il est vêtu de violet, sur un fond uni et sombre; dans l'autre, il est vêtu de noir, sur un fond de jardin. Une note ajoutée à l'indication de ce dernier dans le livret avoue loyalement que Raphaël, ayant dû se peindre dans une glace, n'aurait pu que difficilement colorier avec une telle perfection sa propre main droite, et qu'il est permis de prendre ce portrait pour celui du duc d'Urbin. Mais, quant au premier, c'est tellement le portrait de Raphaël, qu'une autre note du livret paie ainsi son petit tribut d'éloges à l'auteur des *chambres* du Vatican : « C'est sous cet artiste immortel que l'art » a atteint en Italie son point culminant, et qui a fêté dans » les chefs-d'œuvre qu'il a laissés le triomphe de sa plus » grande prospérité. » Malgré cette attestation d'un style un peu tudesque, je crois qu'on peut demander également devant ce portrait de Raphaël : Est-ce lui? est-ce de lui? Pour répondre à ces questions, il suffit de se rappeler un portrait authentique de Raphaël par lui même, tel que ceux qu'il a placés dans diverses compositions des *chambres*. A Munich, il a de courts favoris blonds, au lieu d'une naissante barbe noire; et l'on ne trouve, dans le premier, ni ses traits doux et calmes, ni ses grands yeux noirs à fleur de tête, ni son large front où rayonne le génie. Vu presque des épaules et tournant la tête pour diriger son regard vers le spectateur, le Raphaël de Munich rappelle dans sa pose, et jusque dans ses traits, si j'ai bonne mémoire, le portrait célèbre, incomparable, de la galerie Sciarra, à Rome, qu'on appelle *il suonatore di violino;* mais il n'en reproduit, par malheur, ni l'exécution prodigieuse, ni l'effet saisissant.

Domenico Beccafumi, appelé *il Mecherino* (1484-1549):

une très belle *Sainte Famille*, où l'on voit la Vierge agenouillée devant le saint Enfant, qui joue avec un agneau. Cet ouvrage d'un condisciple de Raphaël, et qui rappelle ceux de sa jeunesse, est l'un des meilleurs qu'ait produits l'école du Pérugin.

Giulo Pippi, appelé *Jules Romain* (1492-1546) : *Thésée abandonnant Ariane dans l'île de Naxos*, belle composition en figurines, et un *Saint Jean dans le désert*, de grandeur naturelle. On pourrait faire entre ce saint Jean et celui de Raphaël, qui est à la *Tribuna* de Florence, la même comparaison qu'entre les *Saintes Familles* des deux maîtres, qui sont côte-à-côte dans la salle des *Capi d'opera* à Naples (1). Le saint Jean de Jules Romain est grand et robuste; c'est un homme fait; il a, pour entreprendre sa périlleuse mission de précurseur, la force physique. Le saint Jean de Raphaël est beaucoup plus jeune et plus délicat; il n'a que la force morale, que la foi et le dévouement. Et si l'on poussait plus loin le parallèle, on verrait aussi, dans une composition tout à fait identique, la distance qui sépare l'imitation de l'invention, le beau du sublime, le talent du génie.

Pietro Buonacorsi, appelé *Perino del Vaga* (1500-1547) : un *Parnasse* en figurines, où l'on voit Apollon entre les neuf sœurs et les plus célèbres poëtes, petite répétition du *Parnasse* que Raphaël a peint dans celle des *chambres* du Vatican qui réunit la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes*.

Giacomo Pacchiarotto (1500-) : un *saint François d'Assise*, et une *Madone*, tous deux servis par des anges, dans le style du Pérugin dont il fut l'élève.

Federico Baroccio (1528-1612) : la *Communion de sainte Marie l'Égyptienne*, et l'*Apparition du Christ à la Madeleine*, sujet qu'on nomme habituellement *Noli me tan-*

(1) Voir les *Musées d'Italie*, p. 284.

gere. Ces deux tableaux sont d'un grand et bel effet; mais, comme tous les ouvrages du même maître, né à Urbin, ils sentent plus l'imitation un peu maniérée de Corrége que celle de Raphaël, maîtres dont il avait voulu réunir et fondre les deux styles.

Pietro Berettini, appelé *Pietro da Cortona* (1596-1669): une *Femme adultère*, d'une grande noblesse et d'une belle exécution.

Michel-Angelo Cerquozzi, appelé *Michel-Ange des Batailles* (1602-1660); une *Halte de Chasse*, puis deux petits tableaux de genre, *Bélisaire demandant l'aumône*, et un *Savetier devant sa porte*, dans la manière adoptée par Pierre de Laar (le Bamboccio), et qui le fit nommer aussi, après son modèle, *Michel-Ange des Bamboches*.

Giam-Battista Salvi, appelé du nom de son pays *Sassoferrato* (1625-1685): une *Madone* priant les mains jointes, fine, délicate, charmante, mais éternelle répétition du même sujet et du même type.

Carlo Marratta (1625-1713): quelques petits échantillons, un *saint Jean à Pathmos*, un *Enfant endormi*, etc., qui n'ont de valeur que parce qu'ils représentent le dernier héritier de l'école romaine, luttant contre la décadence et l'abandon de l'art.

ÉCOLE DE PARME.

Antonio Allegri, de Corregio, appelé *le Corrége* (1494-1534): une *Madone*, assise sous un arbre, entre saint Jérôme et saint Ildephonse. Ce tableau, transporté, comme le *Spasimo* de Raphaël, du bois sur la toile, et d'une conservation parfaite, rappelle les grands chefs-d'œuvre qu'on admire aux musées de Parme ou de Dresde. Gracieux de composi-

tion, suave et lumineux de couleur, il est vraiment digne du grand nom de Corrége, sous lequel on abrite indignement tant de monstruosités. — Une *Vierge glorieuse*, invoquée par le commettant du tableau, sous l'intercession de saint Jérôme et de saint Jacques. Pourquoi cette belle composition est-elle hissée si haut, hors de la vue? A-t-on voulu la mettre à l'abri des doutes? Un vrai Corrége est trop précieux pour qu'on l'éloigne ainsi du regard. — Une précieuse esquisse sur papier du *Cupidon* lisant, que Corrége a placé dans son *Éducation de l'Amour*, aujourd'hui à la *National-Gallery* de Londres. — Une autre esquisse sur papier d'une tête de Faune.—Un *Ecce Homo*, en demi figure, d'une grande beauté, d'une expression angélique, et très supérieur sous ce rapport à l'*Ecce Homo* de Londres. Mais est-ce bien la touche, est-ce bien le *faire* de Corrége? On peut en douter, et l'inscription latine (*Ego pro te hoc passus sum, tu vero quid fecisti pro me?*), tracée sous l'appui de marbre, me rend ce tableau encore plus suspect. Le pauvre Corrége, vivant dans son village, n'ayant eu de maître que la nature, après quelques leçons élémentaires d'un barbouilleur d'enseignes, son oncle, n'avait ni le pédantisme, ni seulement la science que suppose ce latin de prône.

Francesco Mazzoli ou *Mazzuola*, appelé *il Parmegiano*, ou plutôt *il Parmegianino* (1504-1540) : une *Vierge allaitant*, de grandeur naturelle; peinture belle et solide, mais bien dure à côté de la *Madone* de Corrége.

Bartolommeo Schidone (1560-1615) : deux *Madeleines* repentantes, l'une sur toile, l'autre sur cuivre, et un *Repos en Égypte*, pendant la nuit, à la clarté de la lune ; ouvrages remarquables d'un maître qui appartient à Parme, bien qu'élève de Carrache, par sa naissance et par l'imitation de Corrége. Son œuvre presque entière est au musée *Degli studi*, à Naples.

ÉCOLE DE VENISE.

La Pinacothèque ne possédant aucune œuvre de la primitive école vénitienne, celle qui comprend les trois Vivarini, les deux Murano, etc., il faut commencer la liste des Vénitiens par le fondateur de la seconde école.

Giovanni Bellini (1426-1516) : il n'a qu'une *Madone*, entre saint Jean et saint Sébastien, qui étend sa main sur la tête du commettant. C'est une œuvre distinguée ; mais l'arrangement du sujet, ainsi qu'une certaine dureté de contours et de touche, indiquent clairement le premier style du maître, avant que l'influence de son élève Giorgion ait changé chez lui la manière de ses vieux modèles.

Giorgio Barbarelli, appelé *le Giorgion* (1477-1511) : une élégante allégorie de la *Vanité*, et son propre portrait. Celui-ci est superbe. Giorgion a la tête large, forte, énergique ; la physionomie ouverte, noble, intelligente ; il n'est point joli, mais il est beau, et quand on voit cette excellente image d'un homme si richement doué, on se prend à maudire la volage maîtresse dont l'infidélité tua ce grand artiste à la fleur de l'âge. Mort à trente-quatre ans, Giorgion avait ouvert une voie nouvelle à toute son école, qui s'y jeta sur ses traces. Il influa sur son maître Bellini et sur son condisciple Titien ; il forma Sébastien del Piombo, Pordenone, Palma, Lotto, Pâris Bordone et jusqu'à Michel-Ange Caravage. Qu'eût-il fait avec une vie complète ?

Tiziano Vecelli, de Cadore (1477-1576) : quoiqu'il ait au moins dix échantillons à la Pinacothèque, Titien n'y est pas complétement représenté ; en ce sens, au moins, que Munich ne possède aucune de ces grandes pages qui font la gloire de Venise, de Florence, de Madrid, et qui auraient

soutenu dignement la lutte du grand coloriste italien contre le grand coloriste flamand, bien plus richement partagé. Mais, dans les tableaux de chevalet, et dans le portrait aussi, Munich ne doit rien envier aux autres capitales. Voici ce que Titien lui a laissé : une *Madone*, adorée par saint François, saint Antoine, saint Jérôme, et devant laquelle peut s'agenouiller aussi le spectateur, car la Vierge est d'une beauté toute divine, et l'ouvrage entier de la plus merveilleuse couleur. — Une autre *Madone*, assise sur un fond de paysage au coucher du soleil. — Une charmante *Sainte Famille*, plus petite, mais plus belle, où, par un mouvement plein de grâce, la Vierge et saint Joseph présentent l'Enfant-Dieu au donateur agenouillé. — Un petit tableau de *Jupiter et Antiope*, charmant, quoiqu'il ait souffert. — Plusieurs portraits, entre autres celui de son ami *Pierre l'Arétin*, de l'*amiral Grimani*, de *Charles-Quint*, déjà vieux, rappelant le grand portrait équestre de Madrid, et que Titien dès lors a dû peindre lorsqu'il approchait de quatre-vingts ans; enfin celui d'un patricien de Venise, vêtu de fourrures, et celui d'un homme en noir, portant un livre dans la main; tous aussi beaux, aussi excellents, aussi prodigieux que les meilleurs du palais Pitti.

Antonio Licinio, appelé du nom de sa ville natale *il Pordenone* (1484-1540) : un *Concert* exécuté par plusieurs musiciens, réunion de portraits tout-à-fait dans le genre de son maître Giorgion, qui aimait également ce sujet.

Fra Sebastiano Luciano, appelé *Sébastien del Piombo* (1485-1547) : un groupe de trois bienheureux : saint André, saint Nicolas, saint Jean-Baptiste; grande composition, puissante et noble, où se rencontre le vigoureux clair-obscur de Giorgion, son premier maître, uni au sévère dessin de Michel-Ange, qui voulut, en achevant de former Sébastien del Piombo, susciter à Raphaël un redoutable rival. Il est à regretter qu'on ait placé trop haut cet unique échantillon des

rares ouvrages du garde-sceau de la chancellerie romaine.

Pâris Bordone (1500-1570) : un charmant portrait d'une dame remarquable par sa beauté, dont le visage, quoiqu'en pleine lumière, est d'un modclé très heureux. Ce portrait rappelle Titien, mais adouci, ou plutôt amolli. — Une *Madone* assise sous un berceau de vigne, adorée par la Madeleine et saint Roch. Est-il bien sûr qu'elle soit de Pâris Bordone ? Elle ressemble plus à Palma-le-Vieux qu'au peintre du fameux *Anneau de saint Marc*.

Giam-Battista Morone (1510-1578) : deux portraits, l'un d'une femme, l'autre d'un ecclésiastique, tous deux dans le beau sentiment vénitien.

Jacopo da Ponte, appelé du lieu de sa naissance *il Bassano* (1510-1592) : une *Descente de croix*, une *Vierge glorieuse*, entre saint Antoine et saint Nicolas, et un *Saint Jérôme dans le désert* lui sont attribués à la Pinacothèque. N'est-ce pas une erreur, et ne faut-il pas rendre ces trois compositions à l'un de ses fils Francesco ou Leandro da Ponte ? Eux seuls de leur nombreuse famille ont peint des sujets sacrés dans un style sage et noble. Leur père, celui qu'on appelle par excellence *le Bassan*, n'a traité des scènes historiques qu'en petites proportions, et les a toujours entremêlées d'animaux qui sont les principaux personnages de ses compositions. Quand on a vu l'*Entrée dans l'arche*, l'*Éden*, l'*Orphée*, les *Vendeurs chassés du temple*, et tous les tableaux qu'il a comme amoncelés dans le musée de Madrid, on ne peut le croire l'auteur des tableaux de Munich.

Jacopo Robusti, appelé *il Tintoretto* (1512-1594) : sept toiles, ce qui est une part bien faible pour un maître si laborieux et si fécond. Encore ne se trouve-t-il dans ce nombre aucun ouvrage capable de rappeler, par une évidente analogie, le célèbre auteur du *Miracle de saint Marc*. Une petite *Nativité*, un *Ecce Homo* en figurines, et même une grande *Madeleine chez Simon le Pharisien*, essuyant les

pieds du Sauveur, ne sont, malgré leur effet imposant, que des morceaux communs dans son œuvre, et de ceux qu'il faisait pendant ces fièvres de travail, d'où lui vint le nom de *furioso*. Le fils du teinturier, que Titien éloigna de son atelier par jalousie, se montre mieux et plus grand dans le portrait. Une composition magnifique réunit le sien propre et celui de son fils, qu'il présente au doge; et Munich possède encore, de la main de Tintoret, le précieux portrait du grand médecin flamand André Vésale, qui enseigna le premier l'anatomie humaine, et laissa le livre *De corporis humani fabricâ*, avant de partir pour la Terre-Sainte, où il alla mourir, jeune encore, chargé d'un crime imaginaire.

Paolo Caliari, ou *Cagliari*, de Vérone, appelé *Paolo Veronese* (1530-1588) : on rencontre d'abord quatre pendants réunissant des figures allégoriques : l'*Amour maternel*, la *Prudence* et la *Justice*, la *Foi* et la *Dévotion*, la *Force* et la *Tempérance*, d'un dessin négligé et d'une couleur pâle; mais bientôt Véronèse se montre tout entier, et l'on admire successivement, outre son portrait et celui d'une dame d'un énorme embonpoint, le *Suicide de Cléopâtre*, vigoureuse académie de la plus belle expression, — le *Repos en Égypte*, où la Vierge allaitant est servie par quelques anges qui cueillent des fruits autour d'elle, composition d'une touche un peu dure, mais forte et éclatante, — une *Sainte Famille*, vue jusqu'aux genoux, avec le portrait du commettant, belle, noble, d'une couleur prodigieuse. Le saint Joseph, personnage négligé quelquefois et souvent accessoire, me paraît, au contraire, la plus excellente figure du groupe, — enfin une petite *Adoration des Mages*, presque en figurines, mais d'un si grand style, et d'une si merveilleuse exécution que l'on peut aussi bien lui donner le nom de chef-d'œuvre qu'aux *Cènes* les plus colossales. En le comparant par la pensée aux *Noces de Cana* et au *Souper chez Lévi*, ce petit cadre montre Véronèse également habile dans

les proportions les plus extrêmes, et c'est un mérite à noter près de tous ceux qui distinguent le plus savant des coloristes.

Lorenzo Lotto (mort en 1560) : un *Mariage de sainte Catherine*, tableau très finement touché, mais dur et ferme pour un Vénitien, et dans le style de son maître Bellini, plutôt que dans celui de Giorgion, dont il se fit plus tard l'imitateur.

Jacopo Palma, le Vieux (on ne sait ni l'époque de sa naissance, ni celle de sa mort) (1) : un *Saint Jérôme* écrivant près de son lion symbolique, figure que l'on croirait de Giorgion, tant elle est belle et forte. — Une *Sainte Famille*, qui réunit tous les parents de Joseph et de Marie, et dans laquelle le peintre a placé les portraits de sa propre famille. C'est ce que Rubens a fait plus tard en composant le tableau qui orne sa chapelle funéraire dans l'église Saint-Jacques, à Anvers; et l'on peut dire aussi de la prétendue *Sainte Famille* de Palma, que c'est un magnifique ouvrage, d'une composition ingénieuse et facile, d'une couleur excellente et d'un effet ravissant.

Jacopo Palma, le Jeune (1544-1628) : un *Saint Sébastien* mourant, et deux *Christs morts*, l'un dans les bras de saint Jean, l'autre sur les genoux de Marie. C'est dans cette dernière composition que Palma le Jeune s'approche le plus de ses deux illustres maîtres, son oncle et Tintoret.

Andrea Vincentino (1539-1614) : une *Assemblée de souverains*, l'empereur d'Allemagne, le roi de France, le

(1) Le livret place l'une en 1540, l'autre en 1588 ou 1596. Mais si Palma fut né en 1540, comment (toujours d'après le livret) aurait-il étudié sous Bellini, mort en 1516? Et comment serait-il le père de Palma le jeune, né en 1546, que ce même livret fait son fils, mais qui n'était que son neveu? Les Allemands commettent donc aussi des étourderies?

roi d'Espagne, le doge de Venise, etc. ; au-dessus d'eux voltigent les figures allégoriques de la Justice, de la Modération, de la Bienfaisance, de toutes les vertus qui sont, comme chacun sait, compagnes inséparables de la couronne. On sent encore dans ce *Congrès* de Vincentino, qui fut élève de Palma le Vieux, les traditions de la grande école vénitienne. Mais, après lui, je passe exprès sous silence quelques ouvrages du chevalier Liberi, de Tiepolo, de Tiarini, quoiqu'il ait un assez beau *Tancrède dans la forêt enchantée*, et d'autres encore, qui ne sont venus que dans la décadence, et je finis, après les compositions, par le tableau de genre.

Antonio Canale, appelé *Canaletto* (1697-1768) : le livret attribue à ce maître une *Vue de Munich*, par le côté du levant, d'une dimension très grande, puisqu'elle dépasse sept pieds de largeur. Mais elle est certainement de l'autre Canaletto (Bernardo Belotto, mort en 1780), neveu du précédent, qui, sortant de Venise, est venu faire des *Vues* en Allemagne, en Pologne et jusqu'en Russie. De toutes façons, ce portrait de Munich, il y a cent ans, doit être d'autant plus précieux aux Bavarois, qu'ils peuvent ainsi montrer fièrement tout ce qu'a depuis lors gagné leur capitale.

ÉCOLE DE BOLOGNE.

Il faut distinguer deux époques différentes dans l'histoire de l'école bolonaise, sa création par l'orfèvre Francesco Francia, sa rénovation par les Carrache. Cette seconde phase fut une rénovation de l'art tout entier, après une première décadence. L'exemple mal compris de Michel-Ange avait jeté les uns dans l'abus de la force, dans la grimace et la contorsion; l'exemple attrayant des Vénitiens avait jeté les autres

dans le culte exclusif de la couleur. Le règne du *cavalier* d'Arpino (le Josépin) allait conduire au règne du *cavalier* Bernini ; partout l'afféterie, la recherche maniérée, remplaçaient la grandeur simple et vraie, et l'on pouvait déjà dire, comme Horace Walpole, en comparant les naïfs essais des vieux maîtres de la renaissance aux prétentieuses inanités des successeurs de Raphaël et de Titien : « Le mauvais goût qui précède le bon goût est préférable au mauvais goût qui lui succède. » Le Bolonais Ludovic Carrache entreprit une réforme, et avec l'aide de ses cousins Augustin et Annibal, il eut le bonheur de l'accomplir. Admirateur passionné de Raphaël et de Corrége, après avoir broyé les couleurs de Tintoret à Venise, il essaya de réunir et de combiner, dans un heureux compromis, la correction du dessin, la noblesse du style et la puissance du clair-obscur. Donnant l'exemple de ce système, les Carrache fondèrent, avec l'académie *degl' Incomminati*, une école florissante, d'où sortirent, entre autres disciples, Dominiquin, Guide, Albane et Guerchin.

Indiquons, après ce court préambule, les principales œuvres des Bolonais à la Pinacothèque.

Francesco Raibolini, appelé *Francia* (1450-1517) : une grande *Madone* agenouillée, adorant le saint Bambino couché dans les roses, — une autre *Madone*, en demi-grandeur, tenant son divin fils debout sur une table que couvre un tapis tissé d'or ; — la première, au-dessous de laquelle se lit en lettres d'or la signature *Francia aurifex fecit*, est une composition magnifique, capitale, et la seconde se recommande par une grâce exquise. Dans ces deux ouvrages réunis, on trouve pleinement le grand et modeste artiste, qui, d'abord orfèvre, puis peintre à quarante ans, signait *Aurifex* ses tableaux, et *Pictor* ses pièces d'argenterie ; qui, le premier, fit de Bologne une intermédiaire entre Rome et Venise, en réunissant la forme et la couleur. C'est ce qu'a dit Raphaël lui-même, lorsque, dans une lettre datée de 1508,

il compare Francia tout à la fois à son maître Pérugin et au Vénitien Bellini. Devant les œuvres excellentes de cet illustre devancier des Carrache, on comprend l'estime que lui portait Raphaël, son jeune ami, qui consulta maintes fois le vieil orfèvre-peintre, et qui le priait, sans feinte modestie, lorsqu'il envoya sa *sainte Cécile* à Bologne, d'en corriger les défauts.

Innocente Francucci, appelé *Innocent d'Immola* (1480-1550) : la *Vierge glorieuse*, apparaissant, au milieu d'un chœur d'anges, à saint Géminien, à saint François d'Assise, à la Madeleine et à sainte Claire. Dans l'angle droit se trouve aussi le commettant du tableau. C'est une vaste et précieuse composition, du style le plus noble, de l'exécution la plus délicate, où l'on reconnaît le digne élève de Francia, s'élevant encore par l'imitation de Raphaël.

Lodovico Carracci (1555-1619) : une *Mise au tombeau*, une *Vision de saint François d'Assise*, le séraphique, un autre *saint François* accompagné de l'ange, un troisième *saint François* méditant, de petites proportions, tableaux distingués d'un maître qui fut, il me semble, encore plus grand par son rôle que par ses ouvrages, par ses préceptes que par ses exemples. Dans l'atelier de Fontana, ses camarades l'avaient appelé le *Bœuf*, à cause de son application constante ; comme notre Bossuet, qui fut aussi nommé *Bos suetus aratro* par ses camarades du collége de Dijon. Ce bœuf devint l'aigle de Meaux. Bossuet et Carrache prouvent donc doublement la justesse de la définition que Buffon donnait du génie : « C'est une grande puissance d'attention. »

Agostino Carracci (1558-1602) : un *saint Francois stigmatisé*, bel échantillon de cet artiste éminent, qui fut d'abord orfèvre, puis graveur, et qui, peintre enfin, fut enlevé par une mort précoce presque aux débuts de sa nouvelle carrière.

Annibale Carracci (1560-1609) : le *Massacre des Inno-*

cents, de proportions plus grandes que nature, — *Suzanne au bain*, — les deux amours *Eros et Anteros*, combattant devant Vénus qui tient, en riant, une palme pour le vainqueur, — le portrait du peintre, puis, en proportions très petites, un *Ecce Homo* peint sur marbre dans un cadre rond, — et un *Christ mort* pleuré par les saintes femmes. Ce dernier ouvrage, qui n'a pas un pied carré, me paraît le plus beau, le plus fort, le plus vraiment grand de tous ceux qu'a laissés à Munich le plus fécond et le plus célèbre des Carrache. Il confirme l'opinion que donne la vue des fameuses *lunette* du palais Doria, ou du petit *Christ apparaissant à saint Pierre* de la *National-Gallery*; c'est qu'Annibal, qui a travaillé dans toutes les dimensions, depuis la figure colossale jusqu'à la figurine, a surtout excellé dans ce dernier genre, où l'a fréquemment suivi son élève Dominiquin.

Guido Reni (1575-1642) : dans Guide, il y a deux hommes en un, ou du moins deux manières en un même style; l'une, énergique, colorée, allant quelquefois jusqu'à la vigueur espagnole; l'autre, douce, pâle, affadie, descendant quelquefois jusqu'au plat et au délavé. Ces deux manières sont à Munich. Dans la première, un *saint Jerôme* lisant, un *Apollon écorchant Marsyas*, un *saint Jean l'Évangéliste* en demi-grandeur; dans la seconde, une grande *Assomption de la Vierge*. Cette composition, la plus importante de Guide à la Pinacothèque, celle où il a mis le plus de grâce et de délicatesse, est peinte sur soie, comme le *Pallium* du musée de Bologne, dont elle rappelle le ton pâle et argenté.

Giacomo Cavedone (1577-1660) : le *Christ mort pleuré par un ange*, bel et noble échantillon de cet élève distingué des Carrache.

Francesco Albani (1578-1660) : il est aussi représenté dans ses deux genres, celui de la peinture religieuse, qu'il a le

moins employé, celui de la peinture mythologique, qui l'a principalement rendu célèbre. La *sainte Ursule* à mi-corps est un faible échantillon du premier genre dont les meilleures œuvres sont restées à Bologne. Au contraire, la *Vénus endormie* guettée par Mars, et la *Vénus couchée*, vers laquelle l'Amour conduit Adonis, entourées l'une et l'autre d'un vaste et riant paysage, sont deux pages charmantes, capitales, du maître gracieux qu'on a nommé l'*Anacréon de la peinture* et le *Peintre des amours*.

Domenico Zampieri, appelé *il Dominichino* (1581-1641) : Sans avoir deux manières, deux touches, comme Guide, ou deux genres de sujets, comme Albane, Dominiquin emploie du moins, comme Annibal Carrache, les extrêmes dimensions, et même on peut distinguer, dans son œuvre, des tableaux d'histoire proprement dits et des paysages historiques, dont il a peut-être donné le modèle à notre Poussin. Munich représente sous tous ces aspects l'illustre fils du cordonnier de Bologne. La *Suzanne au bain*, surprise par les vieillards, est une vaste composition, pleine de mouvement, de chaleur, d'expression et de vie, où le Dominiquin déploie autant de talent d'arrangement que dans les fresques de *Sainte Cécile*, autant de correction et d'éclat que dans le *Martyre de sainte Agnès* ou le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*. Je ne nomme ni la *Notre-Dame du Rosaire* qui est à Bologne, ni moins encore la *Dernière communion de saint Jérôme* qui est au Vatican, parce que ces deux pages immortelles n'ont pas de comparaison dans le reste de son œuvre. L'*Hercule filant près d'Omphale*, dont les compagnes le tournent en dérision, et l'*Hercule furieux* tuant sa femme Mégare et ses enfants, égalent la *Suzanne au bain* pour la puissance des effets comme pour la science de la composition. Il serait intéressant d'opposer cet *Hercule aux pieds d'Omphale* à celui de Rubens, qui est à l'Académie de Madrid. On verrait avec quelle adresse et quel

bonheur l'Italien a sauvé ce sujet scabreux du défaut où le Flamand est pleinement tombé ; il a su le maintenir très loin du grotesque et de l'ignoble. —Un magnifique *saint Jérôme*, qui écrit sous la dictée de l'ange, nous montre ensuite Dominiquin arrivant, sans descendre, à la fine peinture sur cuivre, et son *Enlèvement d'Europe* est un excellent paysage historique.

Giovanni Lanfranco (1581-1647) : une *Agar dans le désert*, faite sans doute pour un point de vue très élevé, car elle est de dimension colossale, comme les fresques d'église, la plus habituelle occupation de Lanfranc, — un *Christ priant sur la montagne des Oliviers*, qui est au contraire en figurines, et très finement touché.

Giovanni Francesco Barbieri, de Cento, appelé le louche, *il Guercino* (1590-1666) : disciple des Carrache, mais seulement par l'étude des œuvres de leur école, Guerchin n'a pas à Munich une place digne de lui, près de Guide et de Dominiquin ; — une *Madone* vue jusqu'aux genoux, une noble figure de *Sauveur*, et le *Christ couronné d'épines*, d'une vigueur admirable, ne font pas assez d'honneur au célèbre auteur de *sainte Pétronille*, au prodigieux coloriste qui fut nommé par ses contemporains le *Magicien de la peinture.*

Guido Canlassi, appelé *Cagnacci* (1601-1681) : une *Madeleine repentante* et une *Assomption de la Madeleine* ; la première rappelle, par sa pose, la ravissante petite *Madeleine* de Corrége ; toutes deux sont dignes du principal héritier de Guide.

Simone Cantarini, de Pesaro, appelé *il Pesarese* (1612-1648) : un *Noli me tangere*, un *saint Thomas* et une *sainte Cécile*, productions distinguées d'un autre élève de Guide, mort trop jeune pour avoir pu s'élever jusqu'au niveau de son maître.

Francesco Mola (1612 ou 1621-1668) : une *Madeleine repentante* et une *Agar chassée par Abraham*, tableaux

où les figures sont de grandeur naturelle, ce qui distingue clairement ce peintre d'un autre Mola (Giam-Battista), élève d'Albane, qui laissa descendre aux puériles finesses de la petite peinture l'école rapidement dégénérée des Carrache, comme Carlo Dolce la grande école florentine.

Carlo Cignani (1628-1719) : une *Assomption*, si vaste et de figures si colossales, qu'elle n'a guère moins de vingt pieds carrés. De telles dimensions surprendraient plus encore dans une œuvre de cet autre élève d'Albane, si l'on ne savait qu'elle lui fut commandée par l'électeur Jean-Guillaume pour remplacer, dans l'église des Jésuites à Neubourg, le grand *Jugement dernier* de Rubens. Cette *Assomption*, terminée, fut trouvée digne de rester dans la galerie de l'électeur, près du tableau dont elle devait occuper la place. C'est, en effet, l'un des plus beaux ouvrages d'une époque de décadence universelle en Italie.

ÉCOLE DE NAPLES.

J'ai eu déjà l'occasion, dans les analyses précédentes, de faire observer que Naples n'avait pas précisément une école, c'est-à-dire une filiation de maîtres et d'élèves, suivant un commun système, et se distinguant du reste des peintres par un style qui leur fût propre. Les peintres qui ont travaillé à Naples étaient pour la plupart étrangers au pays, et apportant un style étranger; et ceux, au contraire, qui sont nés dans le royaume de Naples, ont presque tous travaillé hors de leur pays et dans des styles différents. Ainsi le Zingaro, ce Bohémien, ce chaudronnier ambulant, que l'amour fit peintre à Naples, et qu'on appelle communément le fondateur de l'école, était Vénitien, disciple de Lippo le Dalmate, et Ribera, le plus grand des maîtres dont elle s'enorgueillit, était Espagnol, disciple de Ribalta de Valence et du Caravage; ainsi le

Josépin et Salvator Rosa allèrent s'établir à Rome, tandis que le *Calabrese* et Stanzioni se rattachaient aux Bolonais par l'imitation de Guerchin, Andrea Vaccaro par l'imitation de Guide, et que Luca Giordano, travaillant dans toute l'Europe, copiait les maîtres de tous les pays. Il n'y a donc, dans ce qu'on nomme l'école napolitaine, que des individualités. Ribera étant rendu aux Espagnols, et Stanzioni (qu'on appelle aussi le *cavalier* Massimo), ne se trouvant point à Munich, nous mentionnerons brièvement les cinq ou six peintres napolitains que réunit la Pinacothèque.

Antonio Solario, appelé *lo Zingaro* (1382-1455) : *saint Ambroise*, évêque de Milan, et *saint Louis*, évêque de Toulouse. Ces figures en pendants, de grandeur naturelle, sont aussi belles que curieuses, et donnent une haute idée des vieux maîtres que les Napolitains nomment *Trecentisti* parce qu'ils sont nés dans le quatorzième siècle, dont les dates se marquent entre 1300 et 1400. Le Zingaro en couronne la liste, où brille aussi son beau-père Nicol' Antonio del Fiore.

Giuseppe Cesari, appelé le *Cavalier d'Arpino*, ou le *Josépin* (1560-1640) : une *Vierge glorieuse* entre sainte Claire et un pape, dans le style maniéré, mignon, *joli*, qui fait du Josépin l'antipode du Caravage, tous deux également loin du vrai beau.

Andrea Vaccaro (1598-1670) ; une belle *Flagellation*, d'un style intermédiaire entre Caravage et Guide.

Mattia Preti, appelé de sa province natale *il Calabrese* (1613-1669) : une *Madeleine* en demi-figure, simple échantillon d'un talent véritable et solide, qui ferait quelquefois du Calabrais l'égal de Guerchin, s'il n'était pas son imitateur.

Salvator Rosa (1615-1673) : poète, musicien, acteur, Salvator Rosa fut encore peintre d'histoire, de batailles, de marines et de payages. La Pinacothèque n'a de lui ni tableau d'histoire, comme la *Conjuration de Catilina*, du palais

Pitti, ou le *Jésus parmi les docteurs*, du musée de Naples, ni quelqu'une de ces mêlées confuses et sanglantes, de ces mers bouleversées par la tempête, qu'on trouve à peu près dans toutes les grandes collections. Mais elle a six paysages, et dans la manière qui convenait le mieux à son humeur sombre et bizarre, à son pinceau hardi et capricieux, une nature inculte, stérile, sauvage, mais animée par quelques scènes vivantes : un ermite en prière, des bandits en embuscade, des cavaliers, des pêcheurs. On peut citer comme modèle et chef-d'œuvre du genre le paysage catalogué sous le nº 665, où se voient quelques brigands au milieu de roches escarpées.

Luca Giordano (1632-1705) : la première question qu'on a le droit d'adresser en voyant le nom de ce peintre éclectique et cosmopolite, qui s'est fait un genre de tous les genres et un style de tous les styles, c'est celle-ci : Qui a-t-il imité ? à Madrid, j'ai pu répondre : Raphaël, Guerchin, Velazquez, Ribera, Rubens et les petits Flamands. Mais à Munich, où le temps me manquait pour examiner convenablement tant d'œuvres excellentes, n'ayant donné qu'une faible attention aux médiocrités, je n'ai remarqué de Luca Giordano que ses imitations de Ribera. C'est dans la manière du *Spagnoletto*, son maître à Naples, qu'il a peint son propre portrait, et celui de son père, de ce brave marchand de copies, vendues pour des originaux, qui, lui répétant sans cesse pour l'encourager dans un travail lucratif : *Luca, fa presto*, finit par lui laisser ce noble surnom. C'est encore dans la manière de Ribera que sont peintes trois têtes de philosophes anciens, qu'on dirait copiées de quelque série du maître. Quant aux autres ouvrages de Giordano, le *Massacre des Innocents*, la *Mise en Croix*, le *Suicide de Lucrèce*, etc., je n'en ai gardé nul souvenir, et je ne saurais donner sur eux aucun renseignement précis, pas plus que sur un échantillon de son élève Solimène.

J'ai hâte, après ces longues nomenclatures des écoles passées, d'aller à la Glyptothèque pour changer de spectacle et de sujet, pour trouver, en sculpture les plus vieux modèles de l'art antique, en peinture les plus récents essais de l'art moderne.

LA GLYPTOTHÈQUE.

Aux débuts de l'article précédent, nous avons expliqué comment l'électeur Maximilien-Joseph, devenu roi de Bavière, avait pu composer sa Pinacothèque par la réunion des galeries de Dusseldorf, Schleissheim, Manheim et Munich, auxquelles il ajouta la collection Boisserée. La tâche était moins facile pour former un musée de sculpture. En 1808, trois ans après l'érection de la Bavière en royaume, Munich ne possédait pas encore une seule œuvre originale de l'antiquité. On se mit à l'œuvre, et huit ans plus tard, quand la paix succéda aux guerres impériales, et que le sort de la Bavière fut fixé par les décisions du congrès de Vienne, la collection des antiques était déjà si considérable, que l'on dut songer à leur construire un abri digne d'eux. La Glyptothèque fut élevée. Cette formation rapide, presque instantanée, d'un musée de sculpture antique et moderne, qui, sans avoir l'importance impossible du Vatican ou du Capitole, peut du moins rivaliser avec toutes les autres collections du monde, est un bel exemple des prodiges que sait enfanter une ardeur éclairée. Faible et pauvre en comparaison des grands États de l'Europe, sans victoires, sans conquêtes, sans recourir à ce que Paul-Louis Courrier appelait d'*illustres pillages*, la Bavière s'est acquis un musée tout entier, plus riche, en nombre du moins, que le *British-Museum* de Londres, où les Anglais n'ont mis les marbres du Parthénon que par un vol

à main armée, et tandis qu'on nous reprenait les plus glorieux trophées des triomphes de la république et de l'empire, sans que nous fissions le moindre effort pour couvrir, dans notre Louvre, ces vides à jamais regrettables.

Commencé en 1816, l'édifice de la Glyptothèque a précédé de dix ans celui de la Pinacothèque. Le même architecte, M. Léon de Klense, les a construits l'un et l'autre, et chacun dans un style aussi différent que leur destination. Tous deux sont des bâtiments isolés, placés hors de la ville, entourés d'élégants jardins; tous deux ont des formes vraiment monumentales; mais l'un, extérieurement décoré dans un goût aussi moderne que l'art dont il abrite les productions, est allongé comme une galerie, tandis que l'autre, orné dans tout son pourtour à la manière antique, se replie sur lui-même, et forme le carré parfait. Comme les habitations des Grecs, des Romains et des Arabes, celui-ci n'a d'autre ouverture dans les murs extérieurs que la porte de la façade pratiquée sous un fronton à colonnes. C'est de la cour intérieure, par des fenêtres aussi hautes que le seul étage dont se compose l'édifice, que les salles reçoivent la lumière. Toute leur décoration, depuis le pavé jusqu'aux voûtes, est réglée avec intelligence et bon goût. Ainsi, les parois sont revêtues de stuc à teintes vives et foncées, telles que le rouge antique ou le jaune d'ambre, ce qui fait mieux ressortir et mieux voir les vénérables débris de l'art ancien que le ton grisâtre de la pierre ou le ton blafard de la chaux. Les salles sont au nombre de douze, et portent les noms suivants: Salle égyptienne, salle des incunables, salle des Éginètes, salle d'Apollon, salle bachique, salle des Niobides, salle des dieux, salle troyenne, salle des héros, salle des Romains, salle des sculptures à couleur et salle des modernes. Dans ce nombre, il en est dix qui renferment des productions de la statuaire aux diverses époques de l'art, depuis l'Inde ancienne jusqu'à nous, et deux, qu'on appelle aussi salles de

fête, qui sont seulement ornées de peintures monumentales. Nous suivrons l'ordre adopté dans le classement des ouvrages de sculpture, parce qu'il nous semble le plus conforme à la chronologie et à la raison ; nous indiquerons successivement les principales pièces de chaque salle, en réservant, pour terminer, les salles des peintures, qui nous offriront une occasion naturelle d'examiner les essais de nouvelle renaissance tentés de nos jours par l'art allemand.

SALLE ÉGYPTIENNE.

Dans cette salle assez pauvrement remplie, on n'a pas eu la prétention de faire un musée égyptien ; on a voulu seulement donner quelques échantillons d'un art antérieur à celui des Grecs, dont il fut l'origine et le point de départ, et faire connaître, en même temps que les types adoptés par les Égyptiens, les principales matières qu'ils employaient dans leurs travaux de sculpture (1).

Il faut soigneusement distinguer, parmi tous les monuments de l'art égyptien, ceux qu'on peut nommer originaux, qui furent faits en Égypte, par des Égyptiens, dans les temps anciens et glorieux de leur histoire, et ceux de pure imitation, qui furent faits, soit par les Grecs, soit par les Romains, après la conquête du pays, pendant les caprices de la décadence. Il s'en trouve des deux sortes à Munich, et l'on eût pu, pour plus d'ordre, pour plus de clarté, les séparer dans la salle et les diviser en deux sections sur le catalogue. Parmi les premiers, qui sont, bien entendu, les plus importants et

(1) Voir l'article *Antiquités égyptiennes* au *British Museum.*, dans le vol. des *Musées d'Angleterre*, etc.

les plus précieux, nous pouvons citer : une statue en basalte noir du *Thoth trismégiste* à tête d'épervier, c'est-à-dire d'Hermès, fils d'Ammon-Ra, l'instituteur des dieux, le *logos* ou l'intelligence divine; il tient dans la main gauche le sceptre de la toute-puissance, le *Tau* sacré, la clef du Nil. — Un groupe de deux figures, homme et femme, assises sur le même fauteuil, et qui sont probablement des portraits. Ce groupe naïf, en pierre calcaire blanche, orné de dorures et de peintures, prouve manifestement que, hors du dogme et des types conventionnels de l'écriture sacrée, les Égyptiens savaient très bien imiter la nature humaine dans la vérité et la précision de ses formes. — Une *Isis* en basalte noir; comme mère nourrice, elle a les hanches larges et de fortes mammelles. — Un *Sésostris* représenté en momie et dans la pose de l'adoration. — Deux sphinx couchés, tous deux mâles, mais sans barbe, l'un en basalte vert, l'autre en basalte noir. — Plusieurs *stèles* ou tables votives, entre autres celle du roi Amenophis II, en albâtre oriental. Sur le relief, qui est en creux, on voit ce roi Amenophis et sa femme Taia (c'est ainsi du moins que les nomment Champollion et Rosellini), l'un portant le *pschent* ou mître royale, l'autre la coiffure de Neith, la Minerve égyptienne, offrir un sacrifice à Jupiter-Ammon. — Quatre canopes en albâtre oriental, très finement travaillés, portant pour couvercles les têtes des quatre génies ou juges des morts : *Amset*, tête d'homme, *Hapi*, tête de babouin, *Sioumoutf*, tête de chacal, *Kebsnouf*, tête de faucon. Les canopes étaient des vases où l'on conservait, soit l'eau lustrale du Nil, soit les intestins des corps embaumés.

Parmi les monuments d'imitation, il faut distinguer : une superbe et colossale statue en marbre rouge antique (*rosso antico*) d'*Antinoüs*, le favori d'Adrien, qui le divinisa lorsqu'il eut péri dans le Nil en sauvant la vie de l'empereur. La matière et le travail de cette statue sont également du plus

haut prix. — Un *Horus*, fils d'Osiris et d'Isis, symbole du soleil au solstice d'été, en marbre noir. — Deux prêtres ou gardiens de temple, portant la calantique sur la tête et le sindon sur les hanches. Ils sont de la même matière que l'*Horus*, et, comme lui, ils appartiennent à l'art romain du temps d'Adrien.

Au milieu de ces monuments égyptiens des deux époques extrêmes, on a placé deux bustes en lave noire apportés de l'île de Java, et supposés d'anciennes scuptures indiennes. L'un a quatre faces, et on le croit une figure de Brahma, qui s'appelle Tshaturanana, quand il regarde les quatre parties du monde et préside aux quatre éléments; l'autre représente un jeune homme aux cheveux bouclés, qui porte au sommet de la tête la tresse des pénitents appelée Dshatta, et l'œil de Shiva sur le front. C'est, à ce qu'on croit, une figure de Bouddha, neuvième incarnation de Wishnou, dans le sein de la vierge Maya.

SALLE DES INCUNABLES.

On a donné le nom d'*incunables* (*in cunabula*, au berceau) aux plus anciens essais de la statuaire grecque, lorsqu'elle imitait encore le style hiératique de l'Égypte, ou celui des Phéniciens, ses maîtres les plus immédiats, ou celui des Étrusques, dont la belle époque est contemporaine aux premiers temps de l'art grec. On a donné le même nom aux imitations de ces essais primitifs, que le goût déréglé de la décadence et les tentatives d'une rénovation prise à l'origine remirent à la mode sous les derniers empereurs païens. De l'une ou de l'autre époque, les incunables sont de simples curiosités archéologiques.

Il n'y en a point de plus précieuses à la Glyptothèque que les bas-reliefs d'un char étrusque, dont les débris furent trouvés en 1812 près de Pérouse. Ces bas-reliefs contiennent des fables babyloniennes, des fables de l'Égypte et des fables de l'Asie-Mineure. On y trouve la figure de cette reine ou déesse Omorca, qui régnait dans les ténèbres, avant la création, sur des animaux de formes étranges, et que son mari, Baal, coupa en deux pour en former le ciel et la terre ; — la figure du dieu Oannès, moitié homme, moitié poisson, qui s'élevait sur la mer Érythrée pour prêcher les hommes et leur enseigner l'agriculture, les arts et les lois ; — le Minotaure, dessiné à l'égyptienne, la poitrine en face, la tête et les jambes de côté, la déesse Espérance, un sphinx ailé, deux lions dévorant un cerf, semblables aux lions de Persépolis, etc. Ces bas-reliefs en bronze sont travaillés dans le genre que les Grecs appelaient *Sphyrélaton*, et que l'on considère comme la manière primitive de sculpter le métal. Ce sont des lames très minces, irrégulières, battues avec le marteau, et accouplées au moyen de petits clous. Les détails sont terminés par une ciselure à la main. C'était dans la même forme que fut fabriqué le Jupiter en bronze de Sparte, que Pausanias appelle « la plus ancienne statue qu'on ait faite de ce métal. » « Elle n'est pas d'une seule pièce, ajoute-t il, mais composée de parties fabriquées séparément à coups de marteau, puis ensuite ajustées les unes aux autres, et fixées ensemble par des clous. Cette statue est, dit-on, l'ouvrage de Learchus, de Rhegium, élève de Dipœnus et de Scillis, ou, suivant d'autres, de Dædale lui-même. » (*Laconie*, chapitre XVII). Comme ce char de bronze, fait en Étrurie, réunit diverses imaginations des Chaldéens, des Égyptiens et des Perses, il serait une preuve que les anciens Étrusques eurent pour maîtres les Phéniciens, qui faisaient un grand commerce sur leurs côtes. C'est aussi par l'intermédiaire des Phéniciens que les Grecs, au dire de Winckelmann, auraient,

dans le même temps que les Étrusques, connu les productions de l'art hiératique des Égyptiens.

Près de ces curieux bas-reliefs se trouvent deux côtés de la base triangulaire d'un autel ou d'un candélabre étrusque, découverts dans le même temps et dans le même endroit. Ils sont aussi travaillés en *sphyrélaton*, mais d'un style postérieur, plus parfait, plus grec, et les figures sont très délicatement ciselées. Sur l'un de ces fragments se voit Hercule couvert de la peau du lion de Némée; sur l'autre, Junon-Lanuvine, vêtue de la peau de chèvre à cornes et portant au bras gauche le bouclier béotique.

On peut citer encore, parmi les incunables des premiers temps, une tête de guerrier grec en marbre de Paros, travaillée dans le genre des statues d'Égine, dont nous parlerons tout à l'heure, mais moins finement; — une autre tête d'homme, en terre cuite, plus ancienne encore, dont les traits ne sont qu'indiqués dans une ébauche. Cette tête était de celles qu'achevait le peintre en les colorant; — une *Vénus* très ancienne, ouvrage des Grecs, puisqu'elle est en marbre du mont Hymette, mais du style encore tout égyptien, car elle n'a point de hanches, et porte une robe à plis raides et gonflés comme ceux des étoffes apprêtées dont on habillait les statues dans les temples de la haute antiquité.

Les incunables d'imitation romaine, tels qu'une statue du vieux Bacchus, *Liber pater*, un buste de sacrificateur, etc., sont de faible importance.

SALLE DES ÉGINÈTES.

C'est dans cette salle, ornée avec luxe et bon goût, que se conserve le plus précieux trésor de la Glyptothèque, les mar-

bres d'Égine. Rien dans le Nord du continent d'Europe ne peut leur disputer le premier rang parmi les saintes reliques de l'art ancien. Ils égalent presque les marbres du Parthénon, et s'ils n'atteignent point, pour la perfection du travail, la beauté des formes, la sublimité de l'expression, à la hauteur des grands chefs-d'œuvre restés à Rome, à Florence, à Paris, à Londres, ils ne leur cèdent pas du moins en importance et en valeur historique.

Dans un voyage fait en Grèce pendant l'année 1811, MM. de Haller, Cockerell, Forster et Linkh, en mesurant l'élévation d'un vieux temple de l'île d'Égine, qu'on suppose consacré à Jupiter-Panhellénien, trouvèrent presque à la surface du sol une grande quantité de fragments sculptés, entre autres dix-sept statues à peu près complètes. Ce riche butin, légitimement acquis, fut acheté l'année suivante, à Rome, par le prince royal de Bavière, depuis roi; il confia la restauration des statues au célèbre sculpteur danois Thorwaldsen, qui s'acquitta de cette tâche délicate avec autant de bonheur que d'habileté. Apportés à Munich, les marbres d'Égine excitèrent une vive et générale curiosité. L'érudition allemande s'empara d'une si heureuse proie, et l'on éleva sur ces fragiles débris de vastes systèmes d'histoire et d'esthétique. L'illustre philosophe Schelling, le savant archéologue Otfried Müller, MM. Wagner, Hirt, Thiersch, Schorn, ont donné diverses explications des marbres d'Égine, et en France, récemment, M. Hippolyte Fortoul a non-seulement résumé et commenté les opinions des savants de l'Allemagne, mais, à leur exemple, il s'est élevé lui-même à une nouvelle théorie de l'art grec où nous n'avons pas ici mission de le suivre. Il nous suffit de resserrer en quelques lignes les indications préliminaires que peut désirer un voyageur.

La petite île d'Égine, placée entre Athènes, Argos et Corinthe, fut célèbre à différents titres dans l'histoire de l'ancienne Grèce. C'est sur Égine que régna le Numa des Grecs,

Éaque, duquel la vénération publique fit un des trois juges infernaux, après en avoir fait un fils de Jupiter. A sa prière, les fourmis s'étaient changées en hommes pour repeupler l'île après les ravages de la peste. Ses descendants, connus sous le nom d'Éacides, forment une longue race de héros, où l'on trouve Pélée, Télamon, Achille, Néoptolême, Ajax, Patrocle, et qui s'étend jusqu'à Miltiade et à son fils Cimon. Les marins d'Égine étaient les rivaux de ceux d'Athènes, qu'ils avaient devancés dans l'art nautique; ils se signalèrent tellement à Salamine, qu'après la victoire, et pour récompense de leurs services, les Grecs convinrent de faire à Égine le partage du butin. Enfin ses athlètes n'avaient pas moins de renommée que ses marins, et souvent le nom d'Égine retentit victorieux dans les grands jeux de Corinthe et d'Olympie. Mais plus encore comme artistes que comme lutteurs ou matelots, les Éginètes se rendirent fameux parmi tous les peuples de la Grèce. C'est par eux que Phidon, l'un des Héraclides, qu'on croit l'inventeur de la monnaie, fit frapper les premières pièces de métal, et l'école plastique d'Égine est plus vieille que celle de Sicyone, car Smilis, fils d'Euclès, le premier de ses maîtres, d'après Pausanias et Winckelmann, était contemporain de l'athénien Dédale (1). Smilis aurait donc aussi, dans l'extrême origine de l'art, animé par la formation des membres ces informes blocs de bois qui avaient jusqu'alors représenté les dieux. On compte successivement après lui Callon, Iphion, Simon, Anaxagoras, Onatas (2),

(1) « On donnait anciennement le nom de Dœdales à toutes les statues en bois. On les appelait ainsi, à ce que je crois, même avant que Dœdale, fils de Palamaon, fut né à Athènes. Je pense même qu'il n'avait pas reçu ce nom en naissant, mais que c'était un surnom qu'on lui avait donné plus tard, à cause de son habileté à faire des statues en bois. » (Pausanias, *Béotie,* chap. III.)

(2) C'est Onatas, fils de Micon, d'Égine, qui est l'auteur de

Glaucias, d'autres encore, et Myron enfin, qui brille entre Phidias et Polyclète, tous d'Égine, et conservant jusqu'au milieu du grand siècle de Périclès un style particulier qui portait le nom de leur patrie.

Ornements du principal édifice d'Égine, que les uns ont cru le temple de Minerve cité par Hérodote, que d'autres ont reconnu pour le Panhellenion, ou temple de Jupiter-Panhellenien, les dix-sept statues de Munich sont le plus précieux débris de l'art éginétique. Pour en faire comprendre la destination, le placement, le sens, on a figuré en relief, dans le tympan de la voûte de leur salle, un des frontons du temple qui ont dû les contenir; puis, au bas de ce fronton simulé, sur des stylobates, on les a rangées, avec un peu plus d'espace, dans l'ordre qu'elles avaient occupé. Clair aux yeux, cet arrangement ne l'est pas moins à l'esprit, qui saisit aisément l'ensemble et le détail des groupes. M. Cockerell avait déjà, guidé par un passage de Pline, reconstitué avec les quatorze personnages du célèbre groupe de Niobé le fronton du temple d'Apollon-Sosien; il ne lui a pas été difficile de reconstituer avec les dix-sept statues d'Égine les deux frontons, antérieur et postérieur, du temple de Jupiter. D'après lui, cinq figures composeraient le dernier, appelé fronton oriental, dix figures le premier, appelé fronton occidental, et au sommet de l'angle de celui-ci, deux figurines seraient placées en ornement extérieur. Cette opinion est si bien justifiée par la vue des objets, elle porte un tel caractère de vraisemblance, qu'on peut l'adopter sans crainte et sans scrupule.

Mais, ainsi rangées, que représentent ces dix-sept statues?

l'Hercule en bronze offert par les Thasiens au temple d'Olympie, et des statues offertes par les Achéens, des neuf héros grecs qui avaient répondu au défi d'Hector. (Voir Pausanias, *Elide*, chap. XXV.)

ici, nous entrons dans le champ sans limites, dans le procès sans juges des conjectures et des suppositions. Ce sont évidemment des combats, des victoires, dont le petit peuple éginète gardait un souvenir monumental. Sur ce point, nul dissentiment possible ; mais ces victoires sont-elles, comme le veut M. Otfried Müller, celles que les Grecs remportèrent sur les Perses, à Marathon, à Platée, à Salamine ? ou faut-il, comme le veut M. Hirt, remonter jusqu'aux temps héroïques, et demander l'explication de ces marbres à des guerres plus anciennes de l'Europe contre l'Asie, aux guerres des Hellènes contre les Troyens ? Ce dernier avis a prévalu, et il semble, en effet, le plus acceptable par des motifs tirés de la chronologie, comme nous le verrons tout à l'heure. On suppose donc, au moins jusqu'à preuve contraire, que les cinq figures composant le fronton oriental ou postérieur représentaient le combat d'Hercule et de Télamon contre Laomédon, roi des Troyens. Hercule serait la statue du sagittaire agenouillé, décochant une flèche, qui porte une espèce de cuirasse en cuir, et pour casque une tête de lion. Télamon serait le guerrier attaquant, debout et nu, portant le casque et le bouclier. Le roi Laomédon serait le guerrier renversé, et que son bouclier soutient encore. Il est également nu et porte un casque avec de longues courroies pour couvrir les joues et une pointe en fer étendue jusqu'à l'extrémité du nez pour le garantir. On n'a point donné de noms historiques à un guerrier penché en avant comme s'il venait secourir un blessé, ni à un autre guerrier renversé sur le dos, dans le creux de son bouclier, et qui semble encore combattre de la main. C'est le hasard qui a fait découvrir la pose singulière de cette dernière figure, la plus belle du groupe avec celle qu'on nomme Laomédon.

L'explication du fronton oriental est, comme on voit, fort arbitraire. Celle du fronton occidental ou antérieur est plus plausible, et s'accepte plus volontiers. On croit voir, dans les

dix figures du groupe principal, l'un des plus célèbres épisodes de l'Iliade, le combat des Grecs et des Troyens autour du corps de Patrocle. Minerve, placée au centre et de face, semble, à la direction de ses pieds et de son javelot, prendre parti pour les Grecs contre les Troyens. Elle porte le *peplum* et le *chiton*, dont les bords étaient peints en rouge, le casque, qui était peint en bleu, le bouclier argolique, et, sur la poitrine, l'égide, où s'attachaient probablement une Méduse et des serpents en bronze. Patrocle est tombé par terre, s'appuyant sur la main droite. Ajax, fils de Télamon, le protége en lançant le javelot; il est suivi de Teucer, portant la courte cuirasse des archers, et d'Ajax, fils d'Oïlée, qui lève des deux mains le bouclier et le javelot. La figure d'un guerrier blessé, qui tâche d'arracher un fer de sa poitrine, complète le côté des Grecs, à la droite de Minerve. A sa gauche, sont rangés Hector, portant à son casque une visière fermée; Pâris, en sagittaire agenouillé, coiffé d'un haut bonnet phrygien et couvert jusqu'aux pieds d'une étroite cotte de mailles peinte en losanges; Énée, agenouillé de même, mais tenant un glaive à la main; enfin un Troyen blessé à la cuisse, et tombé par terre. Une cinquième figure, non retrouvée, devait compléter du côté des Troyens le groupe total, qui avait la haute Minerve au centre du fronton triangulaire, et les guerriers abattus dans les angles extrêmes.

Les figurines, que M. Cockerell place extérieurement au-dessus du fronton, sont deux petites déesses toutes semblables, sauf que leurs robes à longs plis qu'elles relèvent d'une main sont drapées pour qu'elles se fassent pendant l'une à l'autre. On les a nommées Damia et Auxesia, dans la supposition que ce sont les statues des déesses d'Épidaure que les Éginètes enlevèrent à cette ville, et que les Athéniens voulurent en vain leur reprendre. L'histoire toute légendaire de ces déesses est racontée par Hérodote et par Pausanias. Enfin, deux griffons aux ailes déployées et peintes devaient

être assis face à face sur les coins des frontons. Le seul qu'on ait retrouvé est sur une table de marbre blanc, près du chapiteau de l'une des colonnes du temple, et ces deux débris principaux sont entourés d'au moins quatre-vingts fragments de statues, dont la plupart, une Minerve entre autres, devaient appartenir au fronton oriental, réduit à cinq figures entières.

Les quinze statues conservées, dont nous venons d'indiquer le placement et la pose, sont de grandeur diverse, mais, sauf Minerve, atteignent rarement la taille moyenne d'un homme. Elles sont toutes en marbre de Paros, très reconnaissable au grain comme à la couleur, et travaillées avec un soin et une finesse qui vont jusqu'à rendre dans le nu les rugosités de la peau, mais cependant avec le ciseau seul et sans l'aide d'aucun poliment. Deux caractères très apparents frappent au premier coup d'œil dans ces statues : les corps et les membres, où se voit ce beau travail du ciseau, présentent un mouvement très actif, une espèce d'agitation convulsive. Les attitudes sont violentes et comme emphatiques; les contours se forment d'angles saillants. Ce sont les caractères du premier grand style qui commence à Dédale (1), et que suivirent les deux célèbres Éginètes Callon et Myron, du style que Winckelmann appelle sublime, et Pline carré ou angulaire, qui précéda le style adopté de Phidias à Praxitèle, celui de la beauté calme et tranquille. Les têtes, au contraire, formant un ovale oblong terminé en pointe, comme dans les anciennes figures étrusques, ne sont que de grossières ébauches semblables aux masques de terre cuite qu'on achevait avec des couleurs. Aucune expression n'anime leurs traits inachevés, si ce n'est un rire imbécile qui fait grima-

(1) « Les ouvrages de Dœdale offrent tous à la vue quelque chose d'extraordinaire, mais tous aussi je ne sais quoi de divin. (Pausanias, *Corinthie*, chap. IV.)

cer toutes les bouches, celles des mourants comme celles des vainqueurs. En voyant les corps si beaux et si parfaits, l'on ne peut supposer que les têtes soient demeurées informes par impuissance de mieux faire. La volonté de l'artiste se montre dans le contraste, et c'est de cette volonté qu'il faut chercher l'explication. Le seul moyen de la découvrir, c'est de fixer d'abord l'époque où furent sculptées ces statues à double caractère, ou bien, ce qui revient au même, l'époque où fut construit le temple qui les portait.

Cette question a reçu des réponses si diverses que les uns ont vu dans le temple d'Égine, dorique de style, puisque les habitants étaient Doriens de race, une construction des temps fabuleux d'Éaque, et les autres un monument du temps de la perfection des arts sous Périclès. Ces dates extrêmes semblent également fausses. On peut placer l'érection du temple d'Égine à une époque intermédiaire, immédiatement après la seconde guerre des Perses et la victoire de Salamine, dont le butin fut partagé dans cette île. Le nom de *Panhellénion* indique clairement la confraternité des Grecs réunis un moment contre l'ennemi commun, et oubliant devant ce grand danger leurs querelles intestines. La présence de Minerve sur les frontons est une preuve non moins manifeste. Jusque-là rivaux jaloux des Athéniens dans la navigation commerciale, et toujours ligués contre eux avec Sparte, puis, bientôt après, envahis par eux et chassés de leur île, les Éginètes ne pouvaient qu'à cette seule époque de confraternité dresser sur leur temple la déesse d'Athènes. Cette date acceptée ferait rejeter l'hypothèse de M. Müller, qui croit voir dans les deux groupes des combats contre les Perses; car jamais les Grecs n'ont mis dans leurs temples des évènements contemporains, et elle donnerait une nouvelle probabilité à l'opinion qui a prévalu.

Quoiqu'il en soit du sujet des groupes, il paraît avéré que le Panhellénion a précédé le Parthénon de quarante à cin-

quante ans, et que les marbres d'Égine sont d'un demi-siècle les aînés des chefs-d'œuvre de Phidias. Alors leur double caractère s'explique aisément, surtout si l'on admet l'opinion de Winckelmann, que « les artistes de cette île conser- » vèrent l'ancien style plus longtemps que les autres. » Tant que les premiers sculpteurs se bornèrent à dresser sur l'autel les images des dieux, ils restèrent dans le style hiératique, dans les types conventionnels, immuables, qu'ils avaient hérités des Égyptiens. C'est en sculptant les images des athlètes pour la place publique qu'ils animèrent les membres, qu'ils cherchèrent la force et la beauté. Il y eut nécessairement une sorte de lutte et de mélange forcé entre ces deux styles, comme, aux débuts de la renaissance, on voit, dans certaines peintures italiennes, l'alliance des types bysantins avec le mouvement et l'expression. Œuvres aussi d'une époque intermédiaire entre le temps du dogme et le temps de l'art, les statues d'Égine tiendraient encore au dogme par l'immobilité du visage, tandis qu'elles entreraient déjà dans l'art par le mouvement des membres. Les héros grecs et troyens seraient dieux par la tête et athlètes par le corps. Telle est, sur ces fameux et singuliers marbres d'Égine, l'explication qui me paraît la plus simple, la plus satisfaisante et la plus complète.

SALLE D'APOLLON.

Elle est ainsi nommée de son principal ornement, un *Apollon cytharède*, ou joueur de lyre, en marbre penthélique et de grandeur colossale. Oubliant qu'il avait dit : « L'idée suprême de la jeunesse virile est empreinte sur la statue d'Apollon ; les douces formes du printemps de l'âge y sont

grandes et nobles comme dans un adolescent de race divine, etc., » Winckelmann avait cru voir dans cette statue, couverte d'une longue tunique de femme, le *chiton*, mais qui porte dans la main gauche le *barbiton*, ou grande lyre, dans la droite le *plectrum*, et sur la tête le *corymbos* ou nœud particulier à la chevelure d'Apollon, une Erato, qu'il attribuait au sculpteur Ageladas, maître de Polyclète. On l'a longtemps nommée la muse Barberini, parce qu'elle faisait partie de la célèbre collection de cette famille. Mais, tout en conservant les justes éloges qu'il donne au grand style de cette statue, à la noblesse de sa pose, à la grâce de ses draperies, Winckelmann lui eût rendu son sexe et son nom s'il avait vu l'autre *Apollon cytharède*, en porphyre, avec la tête, les mains et les pieds de marbre blanc, qui est au musée de Naples. Sauf la matière, la ressemblance entre eux est complète. Il y a cependant une particularité notable dans celui de Munich, c'est que les paupières sont formées de petites lamelles en bronze; les prunelles, vides à présent, étaient des pierres précieuses enchâssées dans ces lamelles.

Près de cet Apollon, qui semble, par sa beauté un peu austère, appartenir à l'époque immédiatement antérieure à celle de Phidias, se trouve une *Diane*, gracieuse, virginale et forte, où se rencontrent aussi, dans les ajustements, dans la pose, plusieurs caractères du style primitif, unis à une grande perfection de travail. Une des rares statues de *Cérès*, copie d'un modèle grec; — une autre Cérès, qui n'est que le portrait d'une dame romaine; — un buste colossal de *Pallas*, que l'on croit copié de la Minerve Lemnienne de Phidias qui était placée sur l'Acropole d'Athènes; — un de ces *Bacchus barbus*, qu'on a pris, jusqu'à Visconti, pour des hermès de Platon; — un beau vase funèbre, dédié par un certain Onésimos à la mémoire de sa femme Eucoline, morte en couches; — et quelques bas-reliefs, — complètent l'entourage de l'Apollon cytharède.

SALLE BACHIQUE.

On la nomme ainsi parce que les objets qu'elle renferme appartiennent presque exclusivement au culte particulier de Bacchus.

Là se trouve le plus bel antique de la Glyptothèque, et le plus précieux après la collection des marbres d'Égine. C'est le *Satyre endormi après l'ivresse*, en marbre de Paros, que Winckelmann appelle le Faune dormant du palais Barberini, et duquel il disait : « Ce n'est point un beau idéal, mais une image naïve de la simple nature abandonnée à elle-même. » Ce morceau célèbre, excellent par le fini du travail, par la beauté des formes, par le sentiment de vie et de mouvement conservé dans l'inertie du sommeil, et que l'on croit, mais sans autre preuve que sa perfection, l'œuvre originale de Praxitèle ou de Scopas, avait été placé par Adrien dans son môle ou tombeau à l'égyptienne, aujourd'hui le château Saint-Ange. Lorsque Bélisaire et ses Grecs s'y défendirent, en 537, contre les Goths, ils jetèrent jusqu'aux statues sur les assaillants, entre autres celle-ci, qui fut retrouvée toute mutilée, neuf siècles après, dans un fossé du fort. Le sculpteur romain Pacini l'a restaurée il y a vingt à trente ans, et malgré ce travail moderne, qui lui a rendu la jambe droite entière, presque toute l'autre, ainsi que l'avant-bras gauche, le *Satyre endormi* est comparable aux plus belles merveilles de l'art grec à sa grande époque, conservées jusqu'à nous.

Une autre statue grecque du même temps, et presque du même prix, est celle d'*Ino* ou *Leucothée*, cette gardienne du petit Bacchus, qui, poursuivie par la jalousie de Junon, se jeta dans la mer avec son fils Mélicerte. Elle tient Bacchus

dans ses bras, et, noble dans son attitude, elle est surtout remarquable par l'expressive beauté du visage.

L'on trouve ensuite, dans la même salle, une petite statue, grecque aussi, de l'enfant de cette nymphe, sauvé par un dauphin, de Mélicerte, appelé depuis Palémon par les Grecs, Portumnus par les Romains. — Deux *Silènes*, parmi lesquels celui qui porte Bacchus, et dont on a de nombreuses répétitions. L'original est peut être le *Silène* du portique d'Octavie, cité par Pline; — un *Faune ivre*, penché sur son outre et faisant claquer ses doigts, imitation du bronze d'Herculanum qui est au musée *Degli Studi;* — un autre *Faune*, appelé *Periboetos*, que l'on croit copié sur le fameux satyre en bronze de Praxitèle, que Pausanias voyait encore au deuxième siècle dans la rue des Trépieds à Athènes; — un fin et charmant buste de Faune riant nommé le *Faune à la tache*, parce qu'un morceau de bronze, enfoui pendant plusieurs siècles près de lui, a laissé sur sa joue une marque verdâtre indélébile; — une belle *Cérès*, ou *Diane*, ou *Minerve*, statue entière restaurée par Thorwaldsen; — un important sarcophage, où se voient les *Noces du Bacchus indien* avec Ariane; — un bas-relief, non moins important, qui représente, en trois parties, les *Noces de Neptune et d'Amphytrite*, etc.

SALLE DES NIOBIDES.

Ce nom lui vient de ce qu'elle renferme une répétition du *Niobide mourant* qui se trouve à Florence avec le groupe entier, et une statue en marbre de Paros qui ressemble à l'un des fils de Niobé sculptés sur le sarcophage du Vatican. Dans le premier, les parties terminées, et le visage entre autres,

sont d'un beau travail, mais le reste de la tête est inachevé. Dans le second, auquel manquent la tête, les bras et les doigts d'un pied, les formes sont si belles, l'exécution si parfaite, qu'on le croit à Munich un des originaux perdus de ce fameux groupe de Niobé, tant célébré par Pline, dont Florence n'aurait, en partie du moins, que de médiocres copies.

A l'entour de ces Niobides sont rangés : — l'*Enfant au Cygne*, l'une des mille répétitions du bronze antique que Pline appelle *Infans eximie anserum strangulans*, et qui était l'ouvrage du Carthaginois Boethus ; — un très précieux bas-relief représentant un *Sacrifice champêtre* aux dieux Priape et Hercule-Sylvain ; les quatre bœufs qu'on va immoler sont d'une vérité et d'une finesse admirables ; ils font comprendre la renommée qu'eut dans toute l'antiquité la *vache* de Myron; — une tête de *Méduse*, autre bas-relief important. Ce n'est plus l'horrible Gorgone aux yeux sanglants, à la langue pendante; faite à l'époque où le *beau* régnait seul, cette Méduse est belle comme le serait Vénus; seulement une moquerie froide remplace sur ses lèvres glacées le sourire de la douceur ou de la volupté; — une *Vénus* en marbre de Paros, qu'on peut croire, en la comparant aux médailles de Cnide, une copie de la célèbre Vénus de Praxitèle, qui ornait le temple de cette ville. Partant de cette supposition, l'auteur du catalogue de la Glyptothèque, M. Ludwig Schorn, n'hésite point à dire que, si l'on compare cette statue avec la Vénus de Médicis, pour le visage, les formes et les gestes, on y trouve un caractère plus sublime et une expression bien plus noble de la grâce du sexe. Elle devrait alors, quoique simple copie, donner son nom à la salle, dont elle serait le principal morceau. Mais, quoiqu'il y ait quelque exagération dans cet éloge, la *Vénus de Cnide* est assurément aussi belle qu'intéressante; — un haut-relief de précieux travail, qui représente le combat d'Hercule contre l'un des quatre

fils d'Hippocoon, ou peut-être contre Cacus. On l'appelle *Polyphème tuant un des compagnons d'Ulysse*, parce que le restaurateur de ce groupe a eu la fantaisie de figurer un œil sur le front du demi-dieu.

SALLE DES HÉROS.

Cette salle, qui n'a pas un seul morceau de haute valeur, non plus que la suivante, renferme des figures historiques, des portraits, statues ou bustes d'hommes célèbres de l'antiquité, autres que les Romains, réunis dans une salle particulière. Voici, je crois, les plus remarquables de ces portraits, qui n'ont reçu le plus souvent que des noms arbitraires et conventionnels :

Un hermès (1), que l'on croit de *Démosthènes*, parce qu'il ressemble au petit buste en bronze d'Herculanum qui portait le nom du grand orateur athénien, et parce qu'une légère contraction de la lèvre inférieure et de la joue droite semble indiquer le bégaiement ; — un *Jason* quittant la charrue, imitation de celui que nous avons au Louvre, et qu'on a longtemps nommé *Cincinnatus*. Dans le *Jason* de la Glyptothèque, le corps est en marbre penthélique, la tête en marbre salin de Paros, et la cuisse gauche en marbre commun de cette île. La figure est donc composée de morceaux rapportés, et cependant elle forme un bel ensemble. Il y a, dans les statues antiques, beaucoup d'exemples, plus ou moins heureux, de ces reconstitutions d'une figure entière avec des membres différents. Les têtes surtout, plus

(1) On nomme hermès, du grec ἑρμα, pierre, un buste court, une tête posée sur un bloc sans bras.

aisément rompues et séparées du tronc, sont fréquemment ajustées sur des corps étrangers. Ainsi, dans la même salle, on voit un *Adonis*, avec la chlamyde sur l'épaule gauche et le lièvre suspendu à l'arbre antique, auquel on a mis une tête de Commode jeune; — une petite statue d'*Alexandre-le-Grand*, que Winckelmann croit authentique. Elle ressemble beaucoup au petit cavalier de Naples, à la tête colossale du Capitole et à l'hermès du Louvre, qui portent également le nom d'Alexandre; seulement elle le représente dans la première jeunesse. Thorwaldsen a restauré cette statue, qui est du beau style grec; — un hermès qu'on suppose d'*Annibal*, parce qu'il ressemble au bronze de Naples, ainsi nommé par Visconti. L'œil droit, placé plus bas que le gauche, est aussi plus petit et comme privé de la vue. Cornelius Nepos rapporte, en effet, qu'avant la bataille de Trasimènes, Annibal avait presque perdu l'usage de cet œil par un refroidissement. Sur cette figure irrégulière se lisent aussi la rudesse et la dureté; mais, sans prétendre qu'Annibal ne fut ni avide ni cruel, on peut du moins faire observer que son buste est une œuvre des Romains, et qu'il pourrait ressembler à l'histoire même de Carthage, que nous ne connaissons guère autrement que par les livres de ses implacables ennemis; — un hermès de *Périclès*, reconnaissable à son casque athénien. On le représentait toujours coiffé du casque pour cacher sa haute tête pointue, qui lui avait fait donner le sobriquet de *Tête d'ognon;* — une statue de *Gladiateur victorieux*, qu'on a nommée *Mars* au musée Napoléon, dont elle a fait partie, mais qu'il est facile de reconnaître pour un Pancratiaste à ses oreilles écrasées; — une statue couverte du manteau de philosophe appelé *tribonion*, qu'on croit *Zénon le stoïcien*. A ses pieds est le *scrinium* ou boîte pour serrer les *volumina;* — un *Socrate*, ou peut-être un Silène sérieux; car si l'on s'en rapporte à toutes les têtes copiées sur la statue de bronze que les Athéniens firent ériger, par le sculp-

teur Lysippe, à la mémoire du Juste condamné, le maître de Platon ressemblait beaucoup au maître de Bacchus.

SALLE DES ROMAINS.

C'est la plus vaste des douze salles de la Glyptothèque; elle a environ 40 mètres de longueur sur 13 à 14 de largeur. C'est aussi celle des douze dont les murailles, les tympans et la coupole sont le plus richement ornés. Divers bas-reliefs représentent, par des actions historiques, telles que l'arrivée du vaisseau qui apportait la statue de la *Bonne Déesse*, ou les dépouilles de Corinthe traînées à Rome par Mummius, l'origine grecque de l'art romain. Fidèle à son nom et à ses ornements, cette vaste salle est entièrement remplie par les hommes ou les choses de Rome. On y trouve des cariatides, des candelabres, des trépieds, des autels, des vases cinéraires et plusieurs sarcophages précieux. L'un représente l'*Assemblée des Muses*, présidée par Apollon, un autre l'histoire d'*Endymion et de Diane*, puis le *Massacre des Niobides*, puis les *Aventures d'Oreste*, puis la *Procession bachique* aux noces de Bacchus et d'Ariane. Tous ces reliefs de sarcophages, d'un travail distingué, sont fort intéressants pour la science archéologique.

Viennent ensuite les portraits, quelques-uns en statues, la plupart en bustes, d'une foule de personnages des familles impériales, depuis Auguste jusqu'au-delà de Marc-Aurèle. Dans cette collection, bien moins considérable toutefois que celles du Vatican ou du Capitole, se trouvent nécessairement beaucoup de répétitions et de copies. Nous pouvons désigner de préférence, parmi les statues : — une *Agrippine* de Germanicus, petite-fille d'Auguste, mère de Caligula; —

un très beau torse cuirassé, sur lequel on a mis une tête de Septime-Sévère ; — un *Auguste* nu ; — sa femme *Livie*, fille de Drusus, nommée, après sa mort, Julia-Augusta ;—un *Domitien* nu, et en héros ; — une *Lucilla*, fille de Marc-Aurèle, femme de Lucius Verus, qui fut tué par son frère Commode.

Parmi les bustes : un *Auguste* en marbre de Paros, du travail le plus délicat, et qu'on croit aussi de la plus parfaite ressemblance ; — un *Domitius Corbulo*, célèbre général de Claude et de Néron, toujours heureux, toujours triomphant, mais dont la célébrité fut comme étouffée sous le bruit des scandales et des crimes du palais impérial ;— un *Lucius Verus* le jeune, que son inscription italienne donne à tort pour portrait de Marcellus ; — un autre *Lucius Verus*, avec ses cheveux bouclés qu'il poudrait de poudre d'or ; — une *Julia Pia*, femme de Septime-Sévère, coiffée d'une perruque touffue qui lui couvre jusqu'aux oreilles ; — un bel *Antinoüs*, en marbre bleuâtre ; — un *Adrien*, douteux, car il a les cheveux frisés comme Lucius Verus, ce modèle des petits-maîtres de Rome. La barbe seule a fait appeler ce buste du nom d'Adrien. On sait que les anciens Romains, jusqu'au temps du vieux Scipion *Barbatus*, conservèrent la barbe longue. Ce fut, d'après Tite-Live, dans l'année 454 de la fondation de Rome (an 299 avant J.-C.) que les premiers barbiers furent appelés de Sicile. Depuis lors les Romains demeurèrent constamment rasés, jusqu'aux Antonins, qui reprirent la barbe avec le costume des philosophes.

SALLE DES SCULPTURES COLORIÉES.

La sculpture parvenue à l'état d'art, a de beaucoup précédé la peinture, et Winckelmann dit avec raison que les

deux plus parfaites statues que l'on connût dans l'antiquité, le *Jupiter* de Phidias et la *Junon* de Polyclète, existaient avant que l'on plaçât le jour et les ombres sur un tableau grec. Sauf les informes essais des temps primitifs où l'on barbouillait des blocs d'argile avec le suc de quelques plantes colorantes, ce n'est qu'à l'époque voisine de la décadence, dans l'art grec et dans l'art romain, et par une malheureuse imitation des pratiques égyptiennes, que l'on imagina d'aider ou de compléter la statuaire par la peinture. Encore était-ce moins l'application de véritables couleurs, que le mélange des matières ou simplement la dorure, qui s'employait pour embellir, pour enrichir l'ouvrage du ciseau.

La plus petite salle de la Glyptothèque contient quelques échantillons de cette déviation de l'art, devenus assez rares aujourd'hui pour qu'on les nomme des curiosités, et que j'appellerais des *préciosités*, si le mot existait dans notre langue. On y trouve, par exemple, une *tête d'athlète* en bronze, du plus beau travail grec, dont les yeux, creux aujourd'hui, étaient jadis en pierres ou en métaux précieux, et dont les lèvres sont encore fortement dorées; — un buste de *Satyre*, également en bronze, également beau quoiqu'il ait souffert de la rouille, et qui offre les mêmes particularités; — une statue en marbre noir et blanc, qui semble marcher avec rapidité, et qu'on a restaurée pour en faire une *Cérès* cherchant Proserpine; — un buste de *Romain* en basalte noir avec la draperie d'albâtre; — une tête colossale de Marc-Aurèle, en peperino, dont la partie supérieure seule est antique, et qui rappelle la statue dorée du Capitole, etc. Je ne parle point d'une petite mosaïque romaine en carreaux mélangés. Ce n'est rien à côté des mosaïques de Pompéi.

SALLE DES MODERNES.

De tout l'intervalle compris entre la fin du second siècle, au temps des Antonins, jusqu'à notre époque, la Glyptothèque n'a pas un seul monument. Dans cette vaste lacune de seize siècles, pouvaient se trouver cependant des échantillons de l'art païen à son extrême décadence, de l'art chrétien chez les Grecs du Bas-Empire, de l'art du moyen âge et de la Renaissance, en Italie et en Allemagne. On pouvait donc rencontrer les noms de Donatello, de Michel-Ange, de Sansovino, de Benvenuto Cellini, de Jean de Bologne, de Jean Goujon et de Puget. Tout cela manque : il faut passer d'Adrien à Napoléon, et de l'auteur d'*Antinoüs* à Canova.

Les principaux ornements de la salle des modernes sont quatre médaillons où l'on voit Nicolas de Pise, Michel-Ange, Canova et Thorwaldsen. Nicolas de Pise, qui, le premier, et dès les commencements du treizième siècle, étudiait le style des anciens sur les bas-reliefs d'un sarcophage, et parvenait à l'imiter, représente les origines de la statuaire moderne à la renaissance ; Michel-Ange en marque l'apogée ; Canova et Thorwaldsen la phase contemporaine de l'édifice. Mais, des deux premiers, il y a seulement les portraits ; des deux autres, quelques ouvrages secondaires. De Canova : une statue et un buste de *Pâris*, dans sa manière fine et délicate, quelquefois jusqu'à la mignardise ; — une statue de *Vénus*, répétition de celle du grand duc de Toscane. De Thorwaldsen : un *Adonis* et le buste du roi Louis. On trouve encore dans cette salle des Modernes quelques morceaux distingués des artistes bavarois : — Le buste d'une charmante jeune fille d'Albano, par Rodolph Schadow ; l'*Amour et la Muse*, petit groupe,

par Conrad Eberhart ; — le buste colossal de l'amiral Cornelius Tromp, par Chrétien Rauch ; — celui de l'impératrice Catherine II, par Busch, etc. Au milieu de ces marbres contemporains, on a placé un petit buste en terre cuite, que l'on croit être de la fin du quinzième siècle, et le portrait de Raphaël adolescent. Il y a bien, en effet, sur les traits de cette figure d'argile une grossière ressemblance avec le jeune peintre d'Urbino ; mais ces traits sont demeurés loin de la correction et de la beauté ; la bouche surtout est disgracieuse, et puisque l'on veut que ce soit un portrait de Raphaël, c'est en tous cas un mauvais portrait.

SALLE DES FÊTES.

La Glyptothèque étant plus vaste qu'il n'était nécessaire pour contenir toutes les œuvres de la statuaire antique rassemblées jusqu'à son érection, l'on a eu l'idée de laisser au centre de l'édifice, entre les *Niobides* et les *Héros*, entre les dieux et les hommes, deux salles de repos réunies par un vestibule s'ouvrant sur la cour intérieure. Et pour que ces salles, par une heureuse variété, pussent en quelque sorte délasser de la sculpture sans cesser d'appartenir à l'art, on les a consacrées à un grand dessein, celui de faire revivre la peinture monumentale. Comme les *Chambres*, les *Loges*, la *Chapelle Sixtine*, elles sont entièrement ornées de peintures à fresque.

Pour qu'il y règne une parfaite unité, une parfaite harmonie d'exécution, tout ce grand travail a été confié au même artiste, M. Pierre de Cornelius, né à Dusseldorf, élevé à Rome comme M. Owerbeck, et que sa juste célébrité avait déjà conduit à la direction de l'académie des beaux-arts de Munich.

Il s'est fait aider dans les détails par ses meilleurs élèves, MM. Henri Hess, Zimmermann, Schlotthauer, et les quelques bas-reliefs mêlés à la peinture ont été modelés par un sculpteur de haut mérite et de grande renommée, M. Ludwig Schwanthaler.

Nous aurons donc une œuvre complète du nouvel art allemand. Avant d'étudier, pleins d'une curiosité vive et juste, ce monument d'une seconde renaissance qui s'annonce au monde avec quelque fracas, nous sommes sûrs d'y rencontrer une idée haute, une conception logique réunissant le principe et ses conséquences, un ensemble, un tout ; l'esprit synthétique, l'esprit de système ne peut faire défaut, en Almagne, à des travaux de ce caractère. Nous sommes également certains, en pénétrant dans l'analyse, dans le détail, de trouver une science étendue, sûre d'elle-même, reconstituant sans peine l'antiquité dans ses croyances et ses coutumes, dans le fond et la forme des choses. Où se montrerait la connaissance archéologique, si ce n'est dans la patrie des Winckelmann, des Niebuhr et des Müller ? C'est à Titien, à Véronèse, c'est à Rubens, à Rembrandt, qu'il faut laisser les monstrueux anachronismes, comme à Shakspeare ou Cervantès les erreurs de géographie. Pourvu que, sous des habits plus fidèles, dans des pays mieux désignés, la vie de l'homme se montre aussi vraie, aussi forte sur les traits du visage et dans les passions du cœur ! A l'idée générale, à la science des accessoires, nos préventions sont toutes favorables ; elles le sont beaucoup moins à la partie de l'art plus essentielle encore, et qui est l'art proprement : la production visible de l'idée, l'exécution. Entrons et voyons maintenant.

Dans le vestibule étroit qui sépare les deux salles de fête, M. Cornélius a voulu sans doute donner un aperçu de la Genèse mythologique. D'un côté, l'on voit Prométhée, le génie humain se créant lui-même, former le premier homme, auquel Minerve souffle l'âme et la vie. De l'autre, son frère,

Epiméthée, ouvrant la boîte fatale que Pandore, nouvelle Ève, lui apportait en don nuptial. C'est la double histoire qu'on trouve au début de toutes les théogonies, l'homme puni de son orgueil et de sa curiosité, puni d'avoir cherché ce secret du ciel, la science de la vie.

A gauche du vestibule, en allant aux salles de Bacchus et d'Apollon, est la salle des Dieux. Là devait se dérouler, claire et bien ordonnée, la mythologie tout entière. Voici comment l'auteur des peintures a compris et fait comprendre ce vaste sujet: les quatre parois de la salle, en les faisant partir du centre de la voûte, qui se divise en autant de compartiments, représentent à la fois les quatre éléments, les quatre saisons, les quatre heures du jour et les quatre règnes cosmogoniques. L'*Amour*, l'ancien Éros, plus vieux que le destin, l'Amour, organisateur du chaos, est le principe général, l'origine commune de tous les êtres. Il est, des quatre côtés, au faîte de la composition. Vis-à-vis de la fenêtre, on le voit assis sur un dauphin, symbole de l'eau. Plus bas est le *Printemps* couronné de fleurs, puis l'*Heure du matin*, avec l'histoire de l'*Aurore*, et, dans le grand tableau du tympan central, le *Règne de Neptune*, ou le monde aquatique. A gauche de cette série, l'*Amour* joue avec l'aigle de Jupiter, emblème du feu. Au-dessous est l'*Été*, représenté par Cérès; puis l'*Heure de midi*, avec l'histoire d'*Apollon;* puis, dans le tympan, le *Règne de Jupiter*, ou le monde céleste. A droite, l'*Amour* enchaîne Cerbère, symbole de la terre. L'*Hiver* vient ensuite, se parant pour les Saturnales; puis l'*Heure de la nuit* avec l'histoire des *Parques*, d'*Hécate*, de *Némésis*, des puissances mystérieuses; puis, dans le tympan, le *Règne de Pluton*, ou le monde sous-terrestre. En face, l'*Amour* est porté par le paon, image de l'air; plus bas est l'*Automne* sous les traits de *Bacchus*; puis l'*Heure du soir*, avec l'histoire de *Diane*. Mais ici le tympan manque, et pour représenter le *Règne de l'air*, que se trouve-t-il? la fenêtre. Je demande pardon de sembler

faire une mauvaise plaisanterie que ne comporte pas un sujet si sérieux et si digne; je veux montrer comment, dans tous les arts, des circonstances matérielles viennent déranger et gâter souvent les plus ingénieuses combinaisons, et combien il est difficile, dangereux même, de pousser la symétrie jusqu'à ses extrêmes limites. On veut être exact et complet, on semble puéril. Il faut ajouter que, dans les trois *règnes*, l'homme se mêle aux dieux, comme dans les poèmes héroïques les dieux se mêlent aux hommes, et qu'il leur enlève en quelque sorte la prééminence. Devant la cour de Neptune, le chanteur Arion ravit les divinités marines qui lui donnent en présent des coraux et des perles. Devant la cour de Pluton, le poète Orphée fait taire la triple gueule de Cerbère, suspend les douleurs de Sisyphe, de Tantale, et se fait rendre son Eurydice par les dieux inexorables de l'*avare Achéron*. Enfin, devant la cour de Jupiter, Hercule conquiert en vainqueur la divinité, comme s'il eût escaladé l'Olympe, et reçoit de la main d'Hébé le breuvage qui fait les immortels.

Cette rapide description des fresques de la salle des dieux suffit pour faire apprécier ce que la composition de M. Cornélius a de haut dans l'idée, d'ingénieux dans l'arrangement, de clair dans l'exposition. Jusque-là notre attente n'était pas trompée : nous trouvions la synthèse et la science. Mais, en espérant beaucoup moins de l'exécution, étions-nous heureusement dans l'erreur ? Hélas! nous croyons avoir deviné tout aussi juste. Pour ne parler encore ici que de la composition, remettant à apprécier plus tard le dessin et la couleur, si l'arrangement symétrique du sujet pris en masse est heureux et satisfaisant, peut-on louer de la même manière l'arrangement pittoresque des divers tableaux qui le composent? Si l'auteur a bien fait de tout rapporter au principe de l'amour, si le printemps et le matin se correspondent justement, comme l'été et le midi, si Jupiter, Neptune et Pluton représentent avec vérité trois des anciens éléments,

y a-t-il autant de bonheur dans le *rendu* des sujets particuliers que dans l'ordonnance de l'ensemble? Franchement, nous croyons, sur tous les points, l'exécution très inférieure à la pensée. Au sommet de la voûte, et resserrés dans d'étroites arêtes, les premiers sujets, traités pour ainsi dire en arabesques, flattent d'abord le regard comme l'esprit. Tels sont l'Amour sur son aigle ou son dauphin, l'histoire de l'Aurore ou d'Apollon; mais, à mesure que les cadres s'élargissent, le talent du peintre semble se rétrécir, et les grands tableaux des murailles sont, dans chaque série, les moins au niveau de leurs proportions. C'est un mélange singulier, où le bon et le mauvais (du moins suivant nos idées) se touchent et s'accouplent sans cesse. Restant toujours dans la composition, on y trouve souvent de la force, souvent de la noblesse, quelquefois même de l'esprit; puis, à côté, de la raideur, de la sécheresse, de la recherche, du forcé, de l'emphatique. Dans le tableau de Pluton, par exemple, Orphée me semble laid et disgracieux jusqu'au grotesque; Cerbère, hideux et détestable. Au contraire, les trois juges d'enfer sont beaux, vénérables, énergiques; Proserpine aussi touche et plaît, Proserpine, triste et résignée, rêvant sans doute aux six mois du ciel, comme un collégien, penché sur ses classiques, rêve aux joies des vacances. Le tableau de Neptune, plus facile, plus simple, me semble aussi le meilleur et le moins reprochable, pour ne pas dire le plus irréprochable des trois. Le tableau de Jupiter est le plus faible, comme le plus difficile. Ce roi des cieux, l'altière Junon, Hercule déifié, sont des figures manquées complétement. Mais aussi peindre Vénus, Minerve, Hébé, peindre les douze grands dieux, quelle tâche! Raphaël lui-même n'a fait des neuf Muses groupées autour d'Apollon sur le *Parnasse* qu'une composition froide et médiocre. Qui donc peut se flatter de peindre l'Olympe?

A droite du vestibule, en allant aux salles des héros et des

Romains, en passant des dieux aux hommes, on rencontre la salle troyenne. Son nom dit assez qu'elle est remplie des récits homériques. C'est, en effet, l'Iliade entière qui s'y déroule, comme, dans la précédente, c'était la mythologie. La série des sujets traités commence également au faîte du plafond. Mais, au lieu de descendre, par compartiments, du haut de la voûte au bas des murailles, il faut suivre un ordre circulaire, et, commençant par le tableau rond qui occupe le centre de la voûte, les *Noces de Thétis et de Pélée*, il faut passer aux quatre petits tableaux en grisailles qui l'entourent, puis aux huit grands tableaux de la frise, puis enfin aux trois compositions colossales des tympans. Je dois répéter ici une observation déjà faite : c'est que les petits sujets sont les meilleurs, et les plus heureusement traités. Tels du moins me paraissent les *Noces de Ménélas*, l'*Enlèvement d'Hélène*, le *Sacrifice d'Iphigénie*. Je place au-dessous de ces grisailles les huit tableaux circulaires, et pour n'en citer qu'un seul, les *Adieux d'Hector et d'Andromaque ;* je le trouve bien faible, bien insuffisant, pour rendre le plus touchant des épisodes d'Homère, si rarement tendre.

Les trois grandes fresques des murailles, qui représentent plus particulièrement l'Iliade dans ses trois termes principaux, le commencement, le milieu et la fin, sont les plus importantes de toutes les peintures de la Glyptothèque, et c'est sur elles principalement qu'on peut juger leur auteur. La *Colère d'Achille* résume tout le premier chant de l'Iliade, et je crois inutile d'en rappeler le sujet autrement que par son titre même. Mais précisément parce qu'elle réunit en une seule scène divers épisodes successifs, cette composition est un peu chargée, un peu décousue. Il y avait, si je ne m'abuse, deux manières de la traiter : l'on pouvait, peut-être avec raison, ennoblir un peu le récit d'Homère ; on se fût fait classique ; ou bien se faire romantique, et lui conserver toute son énergie sauvage et primitive. La fresque de

M. Cornelius a-t-elle, dans le premier cas, assez de noblesse et de dignité, dans le second, assez de force et de puissance ?

Le *Combat autour du corps de Patrocle* forme la fresque du milieu. C'est encore une fidèle reproduction du dix-septième chant de l'Iliade. Mais, quelque sentiment de l'antique qu'il soit juste de lui conserver, une peinture ne peut point cependant être traitée comme un bas-relief, et je crois n'être démenti de personne, en disant qu'ici l'imitation est trop sensible, trop flagrante ; d'autant plus que les personnages, rangés comme à la suite l'un de l'autre, sont sans modelé, plats, et comme collés à la muraille.

La *Prise de Troie*, qui est le dénouement sous-entendu de l'Iliade, qu'il faut chercher au second chant de l'Énéide, est le sujet de la troisième fresque. Elle rappelle l'*Olympe* de la salle des Dieux ; elle est la plus importante, la plus difficile, et, j'ai regret à le dire, la plus manquée des trois compositions. C'est là que se montrent dans toute leur évidence les défauts d'une peinture plus théâtrale que dramatique, l'exagération perpétuelle, le mouvement désordonné, la confusion, la recherche, l'envie impuissante d'être terrible et touchant ; c'est là, en se rappelant les textes anciens, si grands avec des moyens si simples, qu'on reconnaît toute l'infériorité de la traduction moderne.

Dans les peintures des trois salles, la composition, qui a d'éminentes qualités, je le répète, surtout si l'on considère l'invention et l'ordonnance générale des sujets, est certainement la meilleure partie. Le dessin vient ensuite, souvent hardi, fort, habile, souvent entaché d'exagération, de gaucherie, et quelquefois d'incorrection grossière. Il serait facile de démontrer cela par mille exemples. Mais que dire de la couleur ? De quelle manière, n'étant pas Allemand, exposer franchement son avis sur ce point, sans être accusé de la plus sotte et de la plus coupable des préventions nationales ? Pour mon compte, je ne puis croire que l'artiste éminent, le

penseur savant et ingénieux qui a réglé le programme des sujets, les ait exécutés aussi sur les plâtres des murailles. M. Cornélius n'en est l'auteur que par la tête; ce sont des mains étrangères, des mains de manœuvres inintelligents, qui, sur le tracé du maître, ont appliqué un maladroit badigeonnage. On croirait voir, en certaines parties, les premiers essais des plus vieux maîtres de la renaissance, des Giunta de Pise, des Guido de Sienne, qui, par le procédé que les Italiens nomment *tratteggiare*, faisaient des hachures avec le pinceau, et posaient simplement des lignes côte à côte. Tantôt, comme dans la salle des Dieux, la couleur est dure, froide, morne, monotone jusqu'à l'ennui; tantôt, comme dans le *Combat autour de Patrocle*, elle est sombre et noirâtre; tantôt, comme dans la *Conquête d'Ilion*, elle présente un étrange amalgame des tons les plus vifs, les plus transparents, les plus criards, dont l'ambitieuse discordance n'arrive qu'à un faux éclat, qu'à une horrible crudité.

« Savez-vous, » dit M. Fortoul, qui, plein d'enthousiasme pour les parties louables des fresques de Munich, montre quelque indulgence pour les parties blâmables, « savez-vous » à qui j'ai pensé en voyant cette peinture froide et étudiée? » à Louis David. M. Cornelius... lui ressemble par cette » pénible recherche de la couleur que la nature ne lui a pas » donnée... »

Cette comparaison m'étonne, je l'avoue, entre celui que M. Fortoul appelle le fondateur de l'école bavaroise, et le restaurateur de l'école française. Assurément David n'était pas un Titien, un Rubens; mais, puisqu'il s'agit de la couleur, j'affirme qu'il est injuste et presque injurieux d'assimiler le *Marcus Brutus*, la *Mort de Socrate*, le *Couronnement de Napoléon*, aux enluminures de la Glyptothèque. David, que je sache, n'a jamais peint de fresque, et ce n'est pas à lui que me faisaient penser les peintures monumentales

du chef de l'Académie de Munich. Mais je me rappelais le plafond de M. Ingres, et j'opposais dans ma pensée ce style calme, élevé, cette sagesse imposante, cette sobriété d'effet, peut-être excessive, à l'emphase exagérée, à l'agitation turbulente, au cliquetis désordonné de tons et de couleurs qui blessaient mon regard. Je remontais même plus loin et plus haut; j'allais jusqu'à Rome, jusqu'à Raphaël; et, pour résumer mon opinion sur le travail de M. Cornélius et ses élèves, une voix intérieure me disait : Même après avoir vu les *Loges* du Vatican, on peut être satisfait des petits tableaux peints aux voûtes de la Glyptothèque; mais, lorsqu'on est entré dans les *Chambres* du Vatican, lorsque, placé entre la *Théologie* et l'*École d'Athènes*, on a senti la plus chaude et la plus sainte admiration que l'art puisse allumer dans le cœur, il est impossible de se plaire entre le *Règne de Jupiter* et le *Règne de Plüton*, entre la *Colère d'Achille* et le *Massacre de Priam*.

Les fresques de la Glyptothèque, plus importantes que celles des appartements du palais, passent pour l'œuvre capitale de leur auteur. Cependant, quelque haut placé que soit M. Cornelius dans la hiérarchie officielle et dans l'estime générale, elles ne sauraient représenter seules, ni sous toutes ses formes, l'actuelle rénovation de l'art allemand. Peut-être en faut-il chercher plutôt les modèles et le secret dans les œuvres un peu antérieures de M. Owerbeck; et ses dessins les plus fameux (j'appelle ainsi les ouvrages de M. Owerbeck, car ses fresques mêmes ne sont guère que des dessins) dispersés entre Rome, Berlin, Francfort, ne sont point à Munich. Il faudrait étudier aussi dans le reste de l'Allemagne les travaux non moins importants des disciples de ces deux maîtres, de MM. Schnorr, Schadow, Hess, Lessing, Bendemann, etc., dont la Bavière n'a, je crois, nul échantillon. Mais du moins n'est-il pas déplacé, à propos des fresques de

Munich, de hasarder quelques remarques générales, quelques observations critiques, sur l'espèce de renaissance tentée depuis le commencement du siècle par les artistes allemands.

Dans la dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne, qui sert d'introduction aux *Musées d'Italie*, j'ai tâché de faire voir par quelle filiation ininterrompue l'art des anciens Grecs, étendu sur tout l'empire romain, et conservé surtout à Bysance, jusqu'à la fin du moyen âge, avait, dans le temps appelé la renaissance, donné la première étincelle de vie à l'art de tous les peuples modernes. D'une autre part, dans l'espèce de préface historique qui précède l'analyse de la Pinacothèque, j'ai montré la primitive école allemande, sœur jumelle des anciennes écoles d'Italie, naissant aussi de l'imitation des Bysantins, puis se développant avec indépendance par ses seules forces et dans sa propre voie. Mais on a vu qu'après cette première ressemblance, une différence radicale séparait l'école allemande des autres grandes écoles européennes. Tandis que Dante, Pétrarque et Boccace, émancipant l'idiome populaire de la suprématie des langues mortes, créaient la poésie nationale, Giotto et ses disciples faisaient sortir aussi de l'art longtemps immobilisé par les Bysantins un art nouveau, qu'ils émancipaient, sinon de la foi, au moins du dogme; et, grandissant par la liberté, cet art national s'élevait successivement de Giotto à Fra Angelico, puis à Masaccio, puis à Léonard, à Raphaël, à Titien, qui le couronnaient magnifiquement dans les grandes capitales d'écoles. En Espagne, après les premiers essais propres au pays, venait l'imitation des Italiens par Berruguete, Becerra, Joanès, Navarrete, Vargas, Cespédès; puis, avec Moralès, Tristan, Las Roelas, un second art national, enté de l'Italie sur le tronc espagnol, qui produisait Velazquez, Cano, Murillo. La Flandre avait aussi ses trois phases, ses trois époques : l'art national primitif, comprenant maître Wilhelm

de Cologne, Van-Eyck et Hemling ; l'art imitateur de l'Italie, avec Jean de Maubeuge, Van-Orley, Franz Floris, Otto Venius ; le second art flamand, né d'un compromis entre le Midi et le Nord, produisant Rubens, Van-Dyck et Remdrandt. Parti du Rhin, comme celui des Flandres, l'art de l'Allemagne parcourut bien sa première période, que couronna, dans la Franconie, Albert Durer, dans la Saxe, Lucas Kranach ; mais il fut étouffé par l'imitation de l'Italie, qui avait rajeuni les autres, et, depuis le commencement du seizième siècle, tous les artistes, Allemands d'origine, se sont faits Italiens ou Flamands. On rapporte que l'illustre auteur de *Faust*, conduit devant la collection des frères Boisserée, et pressé de dire son avis sur ces échantillons des débuts de l'art allemand, s'écria avec un soupir : « Je vois bien le bouton, mais où est la fleur ? » Ce mot de Goëthe est juste et profond. L'art allemand n'a pas eu de fleur, ou du moins, s'il a fleuri, c'est dans les Flandres. Là, Rubens a été le suprême épanouissement de l'art du Nord, modifié par l'Italie, comme Murillo de l'art espagnol emprunté à l'Italie, comme Raphaël l'avait été de l'art italien, sorti primitivement des Bysantins, et, par tradition, des anciens Grecs.

Ces diverses écoles ont subi la loi fatale imposée à toutes les choses de ce monde. Après avoir grandi et monté jusqu'au faîte, elles ont dû décroître et tomber ; après leur apogée est venue leur décadence. Passant de Florence à Rome, à Venise, à Bologne, l'art a fini par s'éteindre en Italie. Il a péri brusquement, dans les Flandres après Rubens, en Espagne après Murillo, et il s'est fait alors dans l'Europe entière un vide immense, qui comprend à peu près tout le dix-huitième siècle. En vain, par la création d'académies et d'écoles gratuites, les gouvernements voulurent-ils rallumer le feu sacré, qu'entretenaient loin du temple quelques prêtres de l'art, pieux, mais impuissants ; l'on peut dire que le vide fut complet et la nuit profonde.

C'est à la fin de ce dix-huitième siècle, après le triomphe de la philosophie, et pendant la terrible secousse imprimée par la révolution française, que l'art semble renaître d'une nouvelle émancipation de l'esprit humain. C'est la France, jusque-là dépourvue d'une école, puisque Poussin et Cl ude, ayant travaillé en Italie et en Italiens, ne lui avaient guère laissé, sauf Lesueur, que des artistes secondaires, Lebrun, Mignard, Jouvenet ou Greuze; c'est la France qui donne l'exemple, et qui ramasse le sceptre de l'art, tombé successivement des mains de l'Italie, de la Flandre et de l'Espagne. Quelque avenir qui soit réservé à l'école française actuelle, et quelque jugement définitif que porte la postérité sur David et ses successeurs, ils auront du moins, comme les Carrache et les Bolonais, l'honneur d'une tentative utile, la gloire d'un succès brillant. Si, par une réaction naturelle contre le genre futile et misérable des Vanloo et des Boucher, le républicain David retourna jusqu'à la statuaire grecque, on vit, de son temps même, s'élever d'autres styles et d'autres systèmes. Prud'hon, notre Corrége, protestait pour la grâce contre la raideur de l'antique modernisé, et Gros protestait pour la couleur contre la ligne. Puis, après le règne un peu tyrannique de l'école impériale, vint, avec les querelles littéraires de la restauration et l'intronisation du romantisme, la plus complète indépendance de l'art.

Chaque artiste put s'adonner librement à ses goûts, à ses penchants, à sa nature, et se créer pour son usage propre une poétique individuelle. Tandis que M. Ingres, aussi bien élève de Raphaël que Jules Romain, et de Poussin que Sébastien Bourdon, remet en honneur le culte de la forme et de la pensée, M. Delacroix, héritier de Rubens, lève contre lui le brillant étendard de la couleur; et tandis que M. Horace Vernet, retraçant d'un infatigable pinceau les histoires contemporaines, élève aux proportions des grands cadres la peinture anecdotique, M. Ary Scheffer, unissant la poésie

rêveuse de la Germanie à la liberté française, retrempe et rajeunit la peinture religieuse dans la philosophie. Ces maîtres, et d'autres encore que je ne puis nommer, luttent avec courage, persévérance et bonheur contre l'indifférence des uns et le mauvais goût des autres, contre l'industrie, cette reine du siècle, ennemie de l'art plus encore que sa rivale, contre la multitude de tableaux anciens qui remplissent les galeries publiques et les cabinets des amateurs, contre la foule plus grande encore des gravures, lithographies, estampes de toutes sortes, moins chères que la peinture et suffisantes pour décorer les salons de la bourgeoisie; enfin contre les immenses obstacles qu'opposent à la complète régénération de l'art une époque livrée au doute, une société livrée à l'égoïsme des intérêts. Depuis soixante ans, le travail commencé par David se poursuit avec une activité toujours croissante, et, loin de descendre ou de s'éteindre, l'école française grandit et s'élargit toujours.

Entrés vingt ans plus tard que les Français dans l'œuvre européenne d'une nouvelle renaissance, les Allemands ont compris leur mission d'une manière entièrement opposée. Au lieu de faire marcher l'art en avant comme les idées, ils sont retournés en arrière, et, plutôt que d'aller résolument à la découverte de l'avenir, de l'inconnu, ils ont cru plus prudent de revenir au passé et de se réfugier dans l'archaïsme. Il y a trois siècles que l'Allemagne artiste s'est endormie dans la caverne d'Épiménide. Réveillée au bruit de la résurrection des arts en France, elle a repris sa tâche, mais où elle l'avait laissée; elle s'est retrouvée à la fin du quinzième siècle. Ce n'est pas lorsque le sentiment national, longtemps froissé, ameutait contre nous, les armes à la main, toutes les races germaines, que l'Allemagne pouvait, même pour les conquêtes de l'art, s'enrôler sous nos bannières et fraterniser avec l'ennemi. Aussi est-ce à Rome, parmi les ruines du christianisme et de la papauté, qu'elle est allée rallumer son flam-

beau. On connaît l'histoire de cette petite colonie allemande, qui, vers 1810, passa les monts sous la conduite de M. Frédéric Owerbeck, et établit à Rome un couvent d'artistes où vinrent se former successivement tous les chefs des écoles actuelles, MM. Pierre Cornelius, Wilhelm Schadow, Philippe Veit, Jules Schnorr, Charles Vogel, Henri Hess, etc. Leur enthousiasme pour ce qu'ils nommaient l'idéal chrétien, pour l'art antérieur à la réforme religieuse, les porta jusqu'à l'abjuration de leurs croyances paternelles; presque tous les protestants se firent catholiques; et M. Owerbeck, qui avait donné l'exemple de l'abjuration après celui de l'exil, et qui est le vrai David de l'école allemande restaurée en pays étranger, M. Owerbeck ne se contenta point de retourner au siècle de Léon X; il essaya d'accommoder les types de Raphaël, où avait revécu la beauté grecque, avec le style mystique du bienheureux Fra Angelico. La réaction illibérale et dévote qui suivit le succès des coalitions contre la France, aidée par le goût naturel des Allemands pour la science du passé, entraînèrent dans cette voie, et les souverains pour leurs encouragements, et les peuples pour leur estime. Voilà sous quelle influence la rénovation s'accomplit.

L'art allemand moderne me semble donc entaché de deux vices capitaux, irrémédiables : il est pris à un autre temps, il est pris à un autre pays.

Qu'on me permette, sans entrer aucunement dans le détail des œuvres, et raisonnant toujours en général, d'expliquer la portée de ces deux vices originels. Emprunter l'art d'un autre temps me paraît, dans le fond et dans la forme, également périlleux et funeste. Pour le fond, je veux dire pour mettre d'accord l'art et la société qui doivent être con- [illegible] ins, et dont l'un est une forme de l'autre, il faudrait [illegible] ter aussi les croyances et les mœurs de ce temps-là; [illegible] it, dans l'espèce, que la *Divine comédie*, la trilo-

gie chrétienne de l'enfer, du purgatoire et du paradis, fût encore le poëme populaire ; il faudrait ranimer la foi vivante, naïve, aveugle du moyen âge, et le goût général pour des sujets qui, loin d'être épuisés comme ils le sont de nos jours, fussent encore dans leur primeur et leur nouveauté. Je ne prétends pas, en parlant ainsi, que Raphaël fût très dévôt, ni Giotto même, eux qui ont émancipé l'art du dogme, l'un aux débuts, l'autre à la fin de cette grande tâche ; et j'accorde volontiers que M. Owerbeck, nouveau converti au catholicisme, était plus pieux que le Pérugin, compté par bien des gens parmi les athées. Je parle de la société en général, du public, de la masse ; je parle de ses croyances, de ses mœurs, de ses goûts ; et j'affirme que, depuis trois siècles, tout a changé, même en Allemagne, après Luther et la réforme, après Leibnitz, Spinosa, Kant, Fichte, Hegel, tous les libres penseurs qui ont sondé les abîmes de l'esprit humain. Nul ne peut remonter le cours du temps.

Cela s'applique au fond des sujets. Pour la forme, il faudrait retrouver aussi la simplicité naturelle, et non pas étudiée, la naïveté de l'invention et du premier jet, les mérites enfin de l'originalité native. On ne peut être imitateur sans tomber dans les défauts de l'imitation. On est raide et guindé dans le style qui veut rester simple et naïf; on trouve l'emphase et l'exagération, quand on cherche la noblesse et la force. Au lieu de cette sainte et charmante ignorance que montre l'art, enfant nouveau né, dans les écoles marchant au progrès, il se fait érudit, comme les vieillards, et porte le signe infaillible d'une prompte et prochaine décrépitude. C'est le temps des commentaires dans la littérature ; c'est le temps où l'on raisonne beaucoup sur l'art, en cessant de le pratiquer, où l'on sait merveilleusement pourquoi et comment il y eut des grands maîtres, après avoir perdu le secret de le devenir. Et puis, quand nous admirons une ancienne

peinture, il y a dans notre admiration un sentiment de respect et d'amour tout personnel à l'artiste; nous adorons la trace des mains de Giotto, d'Angelico, de Léonard, de Raphaël. Ce sont des reliques saintes aussi bien que de belles œuvres. Un moderne fît-il comme eux, aussi bien qu'eux de tout point, ses ouvrages manqueraient de cet attrait tout puissant, qui complète la supériorité des originaux sur les imitations. En retournant au quinzième siècle, dans le dix-neuvième, les Allemands ne peuvent faire que des copies.

Si transporter la peinture d'une époque dans une autre est une faute capitale pour le succès d'une fondation d'école; transporter la peinture d'un pays dans un autre n'est pas une moindre erreur. On ne comprend, on n'apprécie pleinement les maîtres italiens qu'en Italie, les Espagnols qu'en Espagne, les Flamands qu'en Flandre. Il faut avoir sous les yeux la nature où ils ont vécu, les types vivants qui leur servaient de modèles, les mœurs, les habitudes qu'ils partageaient avec leurs concitoyens, pour s'expliquer le choix des sujets, le style, la maniere, la forme, la couleur, enfin tout ce qui les compose. Un exemple éclaircira ma pensée. Claude et Ruysdaël, sont bien, il me semble, les deux plus grands *portraitistes* de la nature, les deux plus grands peintres de paysages. D'où vient la différence profonde qui les sépare? D'un côté, lorsqu'on a vu lever et coucher le soleil en Italie, dans une chaude et lumineuse atmosphère, sur les mers qui entourent la péninsule ou derrière les monts qui la couronnent, et lorsqu'on a parcouru les campagnes unies et verdoyantes des Pays-Bas, sous un ciel plus pâle et plus brumeux; — d'un autre côté, lorsqu'on a reconnu, dans toutes les productions de l'art, l'*idéalisme* des Italiens et le *naturalisme* des Hollandais, — Claude et Ruysdaël sont expliqués. Changez-les de contrées; de vrais qu'ils étaient, ils deviennent faux tous les deux. La peinture, en un mot, est une forme des idées, modifiées par les choses, par le mi-

lieu où l'homme exerce son intelligence. Elle s'explique surtout, comme la littérature, comme les idées mêmes, par l'époque et par le pays; et, plus que la littérature même, par le pays, puisqu'elle en reproduit objectivement les choses visibles. Faire de l'art italien en Allemagne est donc un second contre-sens, égal à celui de faire, au dix-neuvième siècle, de l'art emprunté à la primitive renaissance.

Sans doute, on a déjà imité les Italiens, en Espagne, en Flandre, en Allemagne même; et j'ai maintes fois signalé ces heureuses importations du style et des procédés de l'école-mère, qui ont partout rajeuni et complété les autres écoles. Mais, d'abord, c'était à des époques plus voisines, plus rapprochées, ou plutôt immédiates, et l'imitation se faisait au temps même des modèles. Ainsi, Juan de Joanès et Bernard Van-Orley sortaient tous deux des ateliers de Raphaël; Hemskerck avait étudié sous Michel-Ange, et Navarrete sous Titien. De quel maître actuel M. Owerbeck et ses compagnons ont-ils pris les leçons en Italie? Ce n'est pas tout : Lorsqu'on transportait, à ces époques contemporaines, l'art italien dans d'autres contrées, disposées par cela même à le recevoir, il était aussitôt modifié, transformé, suivant la nature, les types, les mœurs, les idées et les choses de ces contrées. Rubens et Murillo sortent tous deux de l'Italie par leurs maîtres et prédécesseurs; en sont-ils moins, l'un Flamand, l'autre Espagnol? Le tort des Allemands-Romains, ce n'est pas assurément d'avoir étudié l'art de l'Italie, même l'art primitif, si digne de respect, d'admiration et d'étude; c'est d'avoir importé en Allemagne, sans modification de temps et de lieu, l'art italien du quinzième siècle. Ils ont commis, en peinture, la faute où sont tombés les architectes anglais lorsqu'ils ont introduit, sous le ciel humide et froid de leur île, les formes architecturales de l'Orient, des contrées chaudes où la vie se passe en plein air. En abandonnant l'architecture du nord pour celle

du midi, les Anglais ont tout gâté, jusqu'à la colonne (1).

Winckelmann (je suis ravi de m'appuyer, en cette matière, sur l'opinon d'un Allemand, et d'un Allemand qui est peut-être la première cause du défaut où s'est perdue l'école (2)) explique avec beaucoup de sens pourquoi, après la décadence de l'art ancien, les tentatives de régénération, faites sous les Antonins, demeurèrent vaines et stériles. C'est que les artistes de ce temps, bien intentionnés, comme il les appelle, essayèrent de ranimer l'art par l'imitation, et qu'ils retournèrent jusqu'aux origines, jusqu'au style hiératique des Egyptiens et des Étrusques; c'est que, voués surtout à la science, et tombés dans le défaut que Winckelmann nomme le *pédantisme*, ils sacrifièrent l'essentiel à la recherche minutieuse des accessoires, négligés dans les grandes époques. Déjà Pétrone, *arbiter elegantiarum*, comme disait Néron, en persifflant les orateurs de son temps, avait aussi plaint le sort de l'art, gâté par un style maigre et resserré; et Quintilien faisait une critique aussi fine que juste des artistes ses contemporains, en disant qu'ils auraient mieux travaillé les ornements du Jupiter de Phidias que Phidias lui-même. « Les dieux et les héros, dit Winckelmann, avaient » été représentés sous toutes les attitudes possibles; la somme » des formes était pour ainsi dire épuisée; circonstance » qui ouvrit la carrière de l'imitation... Comme il semblait » impossible de surpasser un Praxitèles ou un Appelles, on » s'efforçait de les égaler, et l'on restait ainsi sous le joug

(1) Voir l'article *Abbaye de Westminster*, dans le volume des *Musées d'Angleterre*, etc.

(2) Révolté contre la décadence des Coypel, des Vanloo, des Boucher, Winckelmann s'est retourné jusqu'à la statuaire antique. Mais c'est ainsi qu'il a jeté l'art d'un vice dans un autre, *de vitio in vitium flecti*. Son fanatisme rétrospectif a amené le fanatisme rétrograde des Owerbeck et des Cornelius.

» de l'imitation. L'art eut le même sort que la philosophie. » Il y eut alors dans le premier, comme dans la dernière, » des éclectiques qui, manquant de force et de génie pour » inventer, se bornèrent à rassembler plusieurs beautés dis» persées pour en former un beau unique. Comme les éclec» tiques ne peuvent être estimés que les copistes des philoso» phes, n'ayant rien produit d'original; de même ceux qui » suivirent la même méthode dans l'étude de l'art, ne » furent que des imitateurs serviles qui ne produisirent rien » d'original et de parfait. Les extraits que les éclectiques » firent des ouvrages des anciens furent cause que ceux-ci » furent négligés et se perdirent. Il en arriva autant aux ou» vrages originaux de l'art, qu'on négligea pour les copies » que les imitateurs en avaient faites, et où ils croyaient bon» nement en avoir rassemblé les beautés. »

N'y a-t-il pas une évidente ressemblance entre ces artistes romains, au temps d'Adrien, allant demander à la vieille Égypte une nouvelle jeunesse de la statuaire épuisée, et les artistes allemands de nos jours, bien intentionnés aussi, demandant à la Rome du quinzième siècle une nouvelle peinture pour leur pays? Les modernes éclectiques de l'art (car ils mêlent Raphaël à Fra Angelico, et prennent çà et là quelque chose à tous les vieux maîtres, suivant leurs goûts et leurs sujets), seront-ils plus heureux dans la tentative actuelle que les éclectiques ne l'avaient été dans celle des Antonins? Il est vraiment plus permis de le souhaiter que de le croire. J'ai peur que cette école d'imitation rétrospective, éclose au souffle d'un enthousiasme momentané chez de nouveaux convertis, et soutenus d'abord par la réaction contre les doctrines de la France, suite naturelle de la coalition contre ses armes, ne survive pas longtemps aux circonstances qui l'ont vue naître; j'ai peur qu'à moins de se transformer rapidement, de laisser le passé pour l'avenir, et le style étranger pour le sentiment national, elle ne s'éteigne bientôt faute

d'aliment. Les Carrache avaient été plus grands dans leurs élèves que dans leurs œuvres, et l'école de David en France, d'abord entachée, par une autre espèce de réaction, d'archaïsme païen, s'est bien vite ouverte à toutes les idées, à toutes les formes que produit la parfaite liberté de croyance et de discussion. Où sont, en Allemagne, les disciples d'Owerbeck, de Cornélius, de Hess, de Schnorr, de Schadow, de Lessing, supérieurs à leurs maîtres? qui les surpasse, qui les continue? qui les transforme? qui va poursuivre après eux l'œuvre de régénération? Jusqu'à présent (sauf M. Wilhelm Kaulbach, qui compose et qui dessine comme M. Cornelius, mais qui ne peint pas plus que lui) jusqu'à présent, je n'ai entendu citer personne. L'exaltation religieuse est refroidie, ainsi que l'ardeur guerrière; les encouragements des souverains s'arrêtent; ceux du public sont rares et impuissants, à ce point que beaucoup de jeunes artistes se rejettent, par nécessité, dans des carrières plus lucratives et mieux honorées. Pour se convaincre, hélas! du triste état de langueur et d'abandon où est déjà tombée l'école allemande, si jeune encore, et naguère si pleine d'activité, d'ardeur, de vie, il suffit de voir, de Vienne à Dusseldorf, ses plus récents ouvrages, il suffit d'assister à une exposition de peinture. J'en ai une sous les yeux, en écrivant ces lignes, et dans la plus grande cité de l'Allemagne. Qu'y rencontre-t-on? des cadres très peu nombreux, quoiqu'on reçoive tout ce qui se présente, et qui seraient réduits des deux tiers, si un jury d'admission, même le plus indulgent, le plus débonnaire, les eût contrôlés à la porte; quelques jolis paysages, quelques petits tableaux de genre, bien simples, bien innocents; quelques portraits auxquels on ne demande qu'une ressemblance superficielle; pas un échantillon de grande peinture, pas un tableau d'histoire. Qu'admire-t-on dans cette exposition allemande? Deux tableaux belges, que nous avons vus à Paris, avec plaisir, j'en conviens, mais certes sans étonnement, et

qui passent ici pour d'incomparables chefs-d'œuvre. Sont-ce là les brillants symptômes d'un art qui se ranime, fort et puissant, d'une école qui se développe, qui grandit, qui repose sur des fondements solides, et qui marche à de glorieuses destinées ?

VIENNE.

LE MUSÉE DU BELVÉDÈRE.

La plus considérable des villes de l'Allemagne est aussi l'une des plus anciennes. Vienne pourrait faire remonter son origine aux Romains, et ses priviléges municipaux aux franchises de l'antique cité, car ce fut sur son emplacement qu'après la conquête de la Pannonie, Auguste établit une colonie militaire (*Flaviana Castra*, puis *Vindobona*). Et certes le vainquer d'Actium, celui qui pouvait dire :

Je suis maître de moi comme de l'univers.

ne prévoyait guère que, par les retours des choses d'ici-bas, sur ce poste avancé de son empire immense, sur cette sauvage frontière du monde connu, s'élèverait un autre empire

qui dominerait l'orgueilleuse Italie. Toutefois, ce n'est pas avant le moyen âge que Vienne prend une véritable importance. Devenue ville sous le marquis d'Autriche Henri Ier, au milieu du douzième siècle, entourée de murailles, cinquante ans après, par Léopold VIII, et déclarée ville impériale par Frédéric II, en 1237, elle fut prise, en 1277, par Rodolphe de Habsbourg, à qui cette conquête assura le trône des Hohenstaufen. Vienne fut dès lors le siége de l'empire, et grandit avec lui sous les successeurs de Rodolphe. Deux fois elle fut, pour l'Europe entière, un boulevard contre les Turcs, maîtres des villes de Constantin et d'Adrien, et qui versaient de nouveau sur l'Europe le courant de l'Asie. En 1529, elle repoussa Soliman II; mais, en 1683, elle ne fut sauvée que par les Polonais de Jean Sobieski; et cependant, moins d'un siècle après, l'ingrate Autriche, sous Marie-Thérèse, partageait avec la Prusse et la Russie les iniques dépouilles de la Pologne démembrée. Enfin, au congrès de 1815, Vienne s'est largement vengée d'avoir été deux fois occupée par les Français.

L'histoire de Vienne explique sa singulière conformation. Place de guerre, entourée de hauts bastions comme on en faisait avant le système de Vauban, elle n'a pu s'étendre de proche en proche, à la manière de Paris et de Londres, pour loger sa population croissante. C'est au-delà de son enceinte bastionnée, au-delà de ses larges glacis, que se sont élevés les trentre-quatre faubourgs qui l'entourent de leur populeuse ceinture, comme l'anneau de Saturne entoure le corps de la planète. Les remparts, aujourd'hui désarmés, ne sont plus qu'une promenade circulaire, et les glacis, que cessent de menacer des canons dans leurs embrasures, sont convertis en vertes prairies coupées par des allées d'arbres. Quant aux faubourgs, que rien ne gêne et ne resserre, ils s'étendent au loin dans les campagnes, et par-delà le Danube, qui envoie un de ses bras nombreux laver les vieilles

murailles qu'ont franchies, au levant, Mathias Corvin, à l'occident, Napoléon. La population totale de Vienne est d'au moins 400,000 âmes; il n'y en a guère plus de 50,000 dans la ville centrale. Cette disposition offre d'autres avantages que le charmant coup d'œil dont on jouit du haut des remparts. D'abord, elle assainit cette grande agglomération d'hommes en la coupant par de vastes intervalles où peut courir librement, non pas l'air, ce mot n'a pas de sens à Vienne, mais le vent, qui souffle tempêtueusement toute l'année sur la ville impériale, et qui en est le fléau, par sa violence comme par les brusques variations qu'il cause dans l'atmosphère; puis elle lui donne une propreté rare, un ordre facile à conserver. Tous les magasins, toutes les fabriques, tous les ateliers qui occupent les hommes de travail, sont relégués dans les faubourgs, où l'espace est plus grand, l'existence moins chère. La ville appartient aux hommes de loisir. A peine compte-t-elle douze cents maisons, numérotées en une seule série, et ce petit nombre fait assez voir que ce sont des hôtels de grands seigneurs, ou tout au moins des demeures de la bourgeoisie. Les boutiques mêmes, dans les quartiers de commerce, n'offrent guère que des objets de luxe. Vienne est une ville aristocratique par excellence, vraie image de l'empire dont elle est la capitale, qui s'enferme encore et se complaît dans les lois et les mœurs de la féodalité. Il y a des rues entières où l'on voit, sous chaque balcon, des écussons armoriés, et, sous chaque porte, des concierges accoutrés comme nos suisses d'églises, qui semblent témoigner, par l'antiquité de leurs livrées bizarres, du nombre de quartiers que réunissent les nobles maîtres de céans.

Cependant Vienne a bien peu d'édifices remarquables et dignes de la métropole d'un grand empire, dont le chef se dit héritier de Charlemagne, et réunit sous son sceptre vingt peuples différents et trente-cinq millions d'âmes. Le palais impérial, nommé *le Bourg*, est un amas confus de construc-

tions de tous les âges, si dénué de style, de forme et d'ensemble, qu'il est impossible d'apercevoir seulement l'endroit où il commence et l'endroit où il finit. Les théâtres feraient honte aux plus petites bourgades de l'Italie ; les couvents ne sont que de grands logis, et la plupart des églises manquent absolument de caractère, de grandeur, presque d'ornements. Au milieu de cet assemblage de maisons, toutes en briques revêtues de plâtre, qui composent la ville, un seul édifice s'élève, digne du nom de monument ; c'est la vieille cathédrale, bâtie sous l'invocation de saint Étienne, avant Rodolphe de Habsbourg, qui est enterré dans la grande chapelle, à gauche du chœur. Cette église est assurément l'une des plus belles œuvres de l'art appelé gothique. Construite en pierres taillées que le temps a noircies; elle porte au-dessus de ses nefs élancées et de ses robustes pilastres, une haute tour pointue, assez semblable à la flèche dentelée de Strasbourg. Forte et massive au dehors, elle offre au dedans le plus grand caractère du temple chrétien ; elle est vaste, élevée, d'un aspect imposant et religieux, que relève encore la sombre teinte de ses vieilles murailles et l'obscurité de son enceinte faiblement éclairée par d'antiques vitraux. Ce magnifique monument du moyen âge, que les Viennois chérissent et révèrent comme la plus noble image de la patrie, est malheureusement déparé, à l'extérieur, par un toit ridicule en tuiles coloriées, à l'intérieur, par de modernes chapelles dont les oripeaux de mauvais goût font un affligeant contraste avec les vieilles sculptures de pierre et de bois, qui, seules, peuvent donner à la cathédrale des ornements du même style, parce qu'ils sont du même âge.

C'est hors de Vienne qu'il faut chercher le peu d'édifices de date plus récente qui méritent l'attention du voyageur. Saint-Charles, église très vantée, est un temple italien, un petit Saint-Pierre de Rome dont la coupole ne manque ni de hardiesse ni de grâce, mais dont la façade, déjà maigre et

mesquine, est encore écrasée par deux lourdes colonnes en briques blanchies, dressées aux angles du fronton, où des bas-reliefs en spirale représentent toute l'histoire de saint Charles Borromée. Les familles princières, c'est-à-dire qui furent souveraines anciennement, et qui ont conservé du moins la propriété des terres qu'elles n'appellent plus leurs États, ont dans les faubourgs des palais d'été. Quant à l'empereur, ses principales résidences pendant la belle saison sont Laxenburg et Schœnbrunn. La première, éloignée de quelques lieues, est célèbre par son vaste et magnifique parc à l'anglaise, mais le séjour en est, dit-on, malsain. La seconde, presque aux portes de Vienne, et que la cour habite de préférence, est un grand château de petite architecture, à qui ses volets peints en vert sur des murs badigeonnés en jaune donnent plutôt l'apparence d'une auberge que d'un palais. C'est là qu'est mort le fils de Napoléon, dans la chambre même où coucha son père pendant les deux occupations de Vienne, après Austerlitz et après Wagram. Les jardins, évidente imitation du parc de Versailles, sont presque aussi somptueux que ceux du grand roi. Ils se terminent, en face du château, par un large amphithéâtre de verdure, que couronnent les arcades d'un portique ouvert. Schœnbrunn contient aussi le *Jardin des plantes* de Vienne, c'est-à dire une nombreuse ménagerie d'animaux étrangers vivants, depuis l'éléphant d'Asie jusqu'au perroquet du Brésil, dont les maisonnettes et les jardinets sont rangés circulairement autour d'un pavillon central, — et un jardin botanique, complété par plusieurs belles et vastes serres où croissent les plantes des chaudes latitudes. C'est à Vienne, dans les constructions élevées par Joseph II, que se trouve le cabinet d'histoire naturelle, près de la riche bibliothèque impériale, de l'observatoire, du trésor, de la redoute, du manége, de la collection des médailles et de celle des voitures de cour, où l'on conserve les carosses des sacres et les traîneaux des souverains.

Outre l'antique palais d'hiver, dont les parties primitives remontent peut-être à Henri Jasomirgott, et les résidences d'été, très modernes l'une et l'autre, — puisque Schœnbrunn ne fut achevé que sous Marie-Thérèse, et Laxenburg sous François II, — l'empereur possède encore, entre autres propriétés de la couronne, le château du Belvédère, dans le faubourg Landstrasse. Il fut construit par Marie-Thérèse au sommet d'un petit mamelon qui domine la capitale où l'on descend par des jardins en pente, et dans ce style d'élégance maniérée qui s'appelle à Paris *Pompadour*, à Vienne *rococo*. C'est dans les appartements de ce château du Belvédère, comme en Angleterre dans ceux d'Hampton-Court, comme en Russie dans ceux de l'Ermitage, qu'on a réuni les diverses collections de tableaux formées par les empereurs ; il est devenu le musée de Vienne. J'ajoute sur-le-champ, pour l'utilité des voyageurs étrangers, qu'il ne s'ouvre, dans la belle saison, que les mardis et vendredis, de neuf heures à midi, et de trois à six heures.

Évidemment, dans un édifice dont la destination se trouve ainsi changée, l'on ne saurait attendre un ordre aussi parfait, un placement aussi régulier, aussi intelligent, aussi avantageux, que dans un édifice construit exprès, pour un but et pour un usage auxquels il reste affecté. Hampton-Court, l'Ermitage et le Belvédère, distribués d'abord en résidences de cour, ne peuvent se prêter à devenir galeries de tableaux aussi bien que les *Uffizzi* de Florence, le *Museo del Rey* de Madrid ou la *Pinacothèque* de Munich. Mais, tout en reconnaissant les imperfections de l'édifice et les difficultés qu'il offre pour l'arrangement matériel des cadres, pour qu'ils aient tous et chacun leur vraie place et leur vrai jour, encore peut-on souhaiter, dans les distributions qui existent, un ordre moral mieux entendu, plus satisfaisant pour l'esprit et pour la mémoire. J'ai fait remarquer ailleurs que la

galerie d'Hampton-Court était un véritable et désolant pêle mêle, où l'on semblait avoir renversé, comme à dessein, toutes les règles qui doivent présider à l'arrangement d'une collection d'ouvrages d'art. Dans le Belvédère, Dieu merci, le désordre ne va pas jusqu'à ce point. L'on ne peut dire qu'il y ait une confusion générale des écoles, un mélange perpétuel de copies et d'originaux, de médiocrités et de chefs-d'œuvre, que de grossières ébauches soient mises à hauteur d'appui, tandis que de fines miniatures sont hissées au plafond, que des tableaux soient tournés à contre-jour et d'autres placés dans l'ombre quand ils réclament le plein soleil. Mais cependant il s'en faut beaucoup que l'ordre soit aussi complet, aussi parfait qu'il pourrait et devrait l'être. On s'est borné à deux grandes divisions, les écoles du Nord, allemande et flamande, et les écoles de l'Italie; quelques échantillons de l'art français et de l'art espagnol sont répartis arbitrairement dans les deux classes, Poussin, par exemple, avec les Italiens, Velazquez avec les Flamands. Encore cette division générale ne correspond-elle point avec les distributions de l'édifice. Une moitié du rez-de-chaussée et du premier étage appartient à l'Italie, l'autre moitié à l'Allemagne et à la Flandre, de sorte qu'on passe alternativement et sans cesse des œuvres du Midi aux œuvres du Nord. Le second étage, réservé à ces dernières, contient les deux extrêmes, l'école primitive et l'école moderne, sans les intermédiaires qui rattachent l'une à l'autre. Ce n'est pas tout. Entrez vous dans les salles italiennes? Vous trouverez les Vénitiens avant les Florentins, et bientôt après un mélange général de toutes les époques, de toutes les écoles, de tous les maîtres. Entrez-vous dans les salles du Nord? Allemands et Flamands s'y trouvent fréquemment confondus, et les premiers essais de l'art à sa naissance sont dispersés parmi les ouvrages postérieurs de l'art à sa maturité. Ajoutez encore qu'il y a quelques erreurs évidentes à relever dans l'indication des sujets ou des auteurs de certains

tableaux, et des doutes à concevoir sur l'authenticité de plusieurs autres.

Le Belvédère réunit les deux éléments que nous divisons à Paris entre le Louvre et le Luxembourg, les ouvrages des peintres morts et ceux des peintres vivants. On compte, dans les trente salles de ses trois étages, quinze cent cinq tableaux de la première série et cent cinquante-six de la seconde, formant un total de seize cent soixante-un cadres. C'est trois à quatre cents de plus que la Pinacothèque de Munich; et cependant, malgré l'importance, la valeur et la beauté de quelques œuvres d'élite, surtout dans les écoles du Nord, je ne crois pas que, prise en masse, la collection du Belvédère égale celle de la Pinacothèque. Nous allons, en y pénétrant, épargner au lecteur les retours et les redites qu'exigerait une promenade minutieuse de salle en salle; nous formerons, comme d'habitude, trois grandes divisions, l'art allemand, l'art flamand, l'art italien, et nous indiquerons en suivant autant que possible l'ordre chronologique, les œuvres de chaque école qui méritent le plus, par leur époque, leur auteur, leur mérite, d'être signalées à l'attention des voyageurs. à la connaissance des artistes. Nous croyons inutile d'ajouter les dates de la naissance et de la mort aux nom des maîtres désignés dans l'article précédent; mais lorsqu'un nom nouveau sera prononcé, nous aurons soin d'y joindre cette utile indication.

ÉCOLES ALLEMANDES.

L'on trouve au Belvédère un genre de curiosités précieuses qui manque à la Pinacothèque. Ce sont des échantillons de l'antique école de Bohême, vraiment primitive en Allemagne,

puisqu'elle précède même celle du Rhin, et que ses vieux maîtres sont antérieurs d'au moins un quart de siècle à maître Wilhelm de Cologne. Son origine remonte aux premières années du règne de l'empereur Charles IV, qui était Bohême et qui fut élevé en France, à la cour de l'autre Charles IV, dit *le Bel*. Dans l'année 1348, ce monarque éclairé, mais trop pieux, auteur de la fameuse bulle d'or qui régla le droit politique de l'Allemagne jusqu'en 1806, réunit en confrérie les peintres de son royaume de Bohême et leur donna des statuts, des priviléges. C'était douze ans seulement après la mort de Giotto : nouvelle preuve que l'art allemand primitif fut contemporain de l'art italien, et que l'Allemagne n'eût d'autres maîtres que ceux qui le furent aussi de l'Italie, les Bysantins. En tête de la liste des membres formant cette confrérie, dont l'acte constitutif existe encore (1), se trouve le nom de Théodoric, de Prague, qui a laissé d'assez nombreux ouvrages dans l'une des églises de sa ville natale, celle de Sainte-Croix, et dans le vieux château de Karlstein. Le Belvédère a hérité des bustes de *saint Augustin* et de *saint Ambroise*, qui faisaient partie d'une assez longue série de bienheureux dont l'église Sainte-Croix était ornée. Il est presque inutile de dire que ces deux bustes, de grandeur naturelle et tournés en profil, sont des peintures entièrement bysantines; on croirait trouver à Prague le Florentin Cimabuë. Elle sont exécutées sur un fond d'or relevé par des ornements en relief, comme une boiserie. Auprès de ces précieuses reliques du vieil art allemand se trouvent deux autres ouvrages des deux plus célèbres contemporains de Théodoric, Thomas de Mutina et Nicolas Wurmser. Le nom du premier, qui est celui de Modène en latin, peut faire croire qu'il était italien, au moins d'origine; mais les Bohêmes le tiennent pour compatriote, et ils ont encore effectivement des familles du même nom. Son tableau,

(1) Alfred Michiels, *Etudes sur l'Allemagne*, t. II, page 318.

qui fut anciennement un tryptique avec ses volets, représente une *Madone* au centre, et, sur les côtés, saint Venceslas et saint Palmatius, portant tous deux un drapeau à la main. Ces figures en buste se détachent sèchement sur le fond d'or, l'une à la suite de l'autre, et sans apparence de perspective. Quant à Nicolas Wurmser, placé par les biographes à la même époque que les deux maîtres précédents, il paraîtrait, à ses œuvres, les avoir suivis et surtout dépassés. Déjà l'on trouvait, dans Théodoric de Prague, une certaine aisance de pinceau, qui, sans donner ni noblesse ni précision aux lignes de ses têtes, leur ôtait du moins la rude grossièreté et la sècheresse minutieuse des premiers essais : elle allait même jusqu'à produire dans le coloris quelques nuances délicates et quelque suavité. Chez Wurmser, ces qualités ont bien grandi, et, tandis que l'imitation des Bysantins est moins flagrante, le mouvement, la vie, l'expression enfin, se font mieux reconnaître et sentir. Son *Christ en croix*, entre Marie et saint Jean, est peint sur un fond de couleur, sur un fond sombre et triste; il n'y a d'or que les auréoles qui entourent les trois têtes; et sur les traits des visages, dans les attitudes, dans les gestes des personnages, vus en entier, de grandeur naturelle, se montre un profond et religieux sentiment de douleur. Ce tableau de Nicolas Wurmser est assurément l'un des plus précieux et des meilleurs de ceux à qui l'on peut donner la date du quatorzième siècle.

Après ces trois vieux maîtres, l'école de Prague disparaît. Il y a bien encore, dans la salle qui réunit leurs œuvres, un tableau double, représentant deux *saintes Familles*, dans l'une desquelles saint Joseph fend du bois, tandis que, dans l'autre, Marie enseigne à lire à l'Enfant-Jésus, lequel tableau est d'une époque peu postérieure, puisqu'on y voit le fond d'or des Bysantins, abandonné déjà par Wurmser. Mais on lit, dans un angle, la signature *Iohannes Aquila*, maître qui florissait, dit-on, vers 1429, et ce nom indique plutôt un

des artistes italiens amenés par les empereurs, qu'un véritable Allemand. Il est probable que la longue et sanglante guerre des Hussites, qui éclata précisement à cette époque, interrompit, arrêta la culture des arts en Bohême. Nous verrons s'y former, à la fin du seizième siècle, une seconde école, à la vérité toute d'imitation, mais la seule qu'eut l'Allemagne jusqu'à ces derniers temps, et dont les œuvres, généralement peu connues, sont fort nombreuses au Belvédère.

En passant de l'école de Bohême à celle du Rhin, nous cherchons vainement quelque trace des peintres de Cologne. Rien de maître Wilhelm, de maître Stéphan et de leurs successeurs. Martin Schoen, de Colmar, est seul représenté; encore est-ce plutôt par son nom que par ses ouvrages, car le *Calvaire* entre une Madeleine et une Véronique qu'on lui attribue ne rappelle pas, si je ne m'abuse, ses peintures de la Pinacothèque; ce *Calvaire* est plutôt dans la manière postérieure et plus parfaite du Flamand Jean de Maubeuge.

Quant à l'école de Nuremberg, elle semble avoir laissé à Vienne ses plus précieuses, ses plus admirables productions. Michael Wohlgemuth, son fondateur, n'a, il est vrai, qu'un seul ouvrage; mais c'est un *polyptyque* (si l'on me permet ce mot) dont le panneau central est recouvert de volets doubles, peints sur les deux faces, ce qui forme une vaste composition de neuf tableaux. Les sujets sont multiples aussi. Après un *Saint Jérôme*, qui trône en habit de cardinal, entre le commettant et sa femme, et dont l'histoire est rappelée en divers épisodes réunis dans un paysage, on voit les trois autres Pères de l'Église, saint Augustin, saint Ambroise et saint Grégoire, puis les apôtres saint André, saint Thomas et saint Barthélemy, puis l'empereur saint Henri avec la reine de Hongrie sainte Élisabeth, et sainte Élisabeth de Portugal avec saint Martin, puis saint Joseph, saint Kilian, sainte Ursule, sainte Catherine, puis les personnages et les instruments de la Pas-

sion, etc. Nous avons apprécié déjà la manière de Wohlgemuth, ce digne maître d'Albert Durer, à propos de ses tableaux de Munich. Mais, dans celui du Belvédère, qu'il peignit vers la fin de sa vie, puisqu'il est daté de 1511, on sent clairement que le maître avait profité à son tour des progrès de l'élève, et qu'il avait grandi par son exemple, comme firent le Pérugin par Raphaël et Bellini par Giorgion. Jamais Wohlgemuth ne s'était montré si fort d'expression, si fin de travail, jamais surtout sa couleur n'avait eu tant d'éclat, et c'est bien sans raison comme sans utilité qu'on a voulu récemment la raviver encore par des couches de vernis.

Albert Durer (auquel nous ne pouvons pas plus rendre son nom germain d'Albrecht Duerer, que nous ne pourrions refaire de Titien Tiziano Vecelli) a sept ouvrages au Belvédère, tous bien authentiques, et soigneusement séparés des imitations. Dans ce nombre se trouvent trois excellents portraits, celui d'un jeune homme inconnu, très frais et très beau; celui de l'empereur Maximilien Ier, daté de 1519, l'année de sa mort, et celui d'un certain Johann Kleberger, qu'Albert Durer peignit deux ans avant de mourir, en 1526; puis, deux *Madones*, l'une de 1503, toute allemande de type et d'exécution; l'autre de 1512, d'un sentiment plus italien, surtout dans la figure nue de l'Enfant-Dieu. L'on sait ce que sont les portraits et les Madones d'Albert Durer, dont les galeries publiques de l'Europe ont presque toutes des échantillons; nous croyons faire assez en désignant ceux de Vienne. Mais il faut nous arrêter un peu plus longuement sur deux pages d'une telle importance qu'elles sont capitales dans son œuvre. Si j'ai vu maintes fois des tableaux d'Albert plus grands par la dimension, je n'ai pas souvenir d'en avoir rencontré jamais de plus grands par le mérite. Ce sont bien, l'un surtout, des chefs-d'œuvre, honneur du maître, qu'y s'y montre tout entier, honneur de la galerie, qui ne craint nulle rivalité sur ce point.

Le premier par la date renferme, dans l'étroit espace d'un panneau qui n'a pas trois pieds carrés, la légende des dix milles chrétiens martyrisés sous le roi de Perse Sapor, ou plutôt Chahpour II. Sans aller au nombre de dix mille, il y a du moins une foule d'épisodes où l'auteur semble avoir épuisé toutes les combinaisons de supplices et de souffrances racontées par les légendaires. Au milieu de ces lugubres spectacles, Albert Durer s'est peint lui-même, avec son intime ami Willibald Pirkhaimer. Tous deux sont en deuil, et le peintre tient à la main un petit drapeau sur lequel est écrit : *Iste faciebat anno Domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Le principal défaut d'une telle composition est le manque d'unité. Ces épisodes juxtaposés, qui se touchent sans tenir l'un à l'autre, semblent l'effet d'un songe qui déroulerait aux yeux du peintre ses sanglants tableaux. Mais on oublie bien vite ce défaut d'arrangement devant les qualités supérieures de l'exécution, un travail prodigieux, une finesse exquise, une couleur magnifique, bien que sombre comme le sujet, et une expression puissante, aussi remarquable dans la beauté morale de quelques saints martyrs que dans la laideur physique des bourreaux.

Le second tableau, plus important encore et plus excellent, est connu sous le nom de la *Trinité*; mais on pourrait, pour mieux en expliquer le sujet, l'appeler d'un nom plus vaste : la *Religion chrétienne.* On voit bien, tout en haut du cadre, le Saint-Esprit planant comme un astre lumineux au milieu d'une troupe de petits chérubins ; puis, un peu plus bas, le Père éternel, entre deux chœurs d'archanges aux ailes déployées, tenant devant sa poitrine son fils crucifié. Mais ce n'est qu'une partie de la composition. Au-dessous de la divine triade et de son céleste cortége, s'étendent deux vastes groupes d'élus, de bienheureux ; à gauche, les saintes femmes, parmi lesquelles se reconnaissent à leurs attributs celles qui payèrent de la vie leur foi et leur chasteté ;

à droite, les grands saints, patriarches, prophètes, apôtres, martyrs, à la tête desquels marchent Moïse, David et saint Jean le Précurseur. Plus bas encore se déploient deux autres groupes non moins considérables : sous les saintes, le pape et l'Église, c'est-à-dire une procession de prêtres, de moines et de religieuses ; sous les saints, l'empereur et l'État, c'est-à-dire sa noble suite de chevaliers armés en guerre et de dames parées comme à la cour. On voit qu'ainsi, peu d'années avant que Luther ébranlât par ses doctrines la tiare et la couronne impériale, Albert Durer faisait signer la paix aux Guelfes et aux Gibelins. Tous ces *cercles* symboliques, tous ces groupes superposés flottent dans l'espace et se détachent sur l'azur du ciel comme une vision apocalyptique. Mais au-dessous d'eux, à l'horizon, s'étend une vue réelle de la terre. C'est un golfe paisible que termine au loin la pleine mer, à droite des rochers, à gauche une grande ville, et sur le devant de vertes campagnes. Dans l'angle du tableau se voit le saint Jean de cette Pathmos. C'est Albert Durer lui-même, dont les grands cheveux blonds bouclés s'échappent d'une toque rouge et tombent sur le collet d'une longue robe de fourrures. Il est debout, et pose avec fierté la main sur un écusson, où se lit l'inscription suivante : *Albertvs. Dvrer. noricvs. faciebat. anno. a. Virginis. partu* 1511.

Cet ouvrage, qui ne pèche plus par le manque d'unité, est, comme on le voit, un poëme complet. Albert Durer y a mis toutes ses qualités comme tous ses soins. Ce qu'on peut avoir rencontré, dans ses autres ouvrages, d'imagination, de force, de grandeur, de vérité, se trouve réuni dans celui-là. Malheureusement il n'a pas su s'y préserver, par la sévérité du goût, des défauts habituels de son temps et de son école ; le grotesque apparaît trop souvent dans un sujet qui devrait être tout entier noble et saint. Mais c'est une espèce de faute que l'artiste rachète, même en la commettant, par la perfection du travail ; elle disparaît d'ailleurs dans la gran-

deur de l'ensemble, que relève une couleur vive, brillante, nuancée des tons les plus éclatants, comme le permet, ou plutôt l'exige la représentation d'une vision miraculeuse. Albert Durer se contentait d'apposer à ses œuvres ordinaires son monogramme si connu, que n'ont jamais oublié ses copistes, et qui n'est pas plus un gage d'authenticité que toute signature falsifiée. Mais en signant les deux compositions que j'ai brièvement décrites de son portrait entier, il a voulu leur donner une garantie toute spéciale, un *ne varietur* infaillible, et surtout une marque éclatante de sa préférence. C'est donc Albert Durer lui-même qui a nommé ses chefs-d'œuvre les deux tableaux du Belvédère. Après le dernier, daté de 1511, il a fait moins de peintures que de gravures sur cuivre ou sur bois, soit que son goût le portât de préférence vers ces autres travaux, soit qu'il y fût poussé par l'avarice exigeante d'une femme acariâtre, Agnès Frey, qui tourmenta sa vie et l'abrégea certainement.

L'école de Nuremberg, ou, si l'on veut, d'Albert Durer, est encore représentée au Belvédère par la plupart des artistes qui se formèrent sous son exemple. On y trouve divers échantillons de Johann Largkmair, son condisciple sous le vieux Wohlgemuth, et de ses élèves directs, Johann Burgkmair, Johann Schœuffelein, Bartholomœus Boehm ou Beham, Heinrich Aldegref, Christian Ruprecht, qui a copié son tableau des *Dix mille Martyrs*, enfin Georg Penz, son disciple infidèle, qui montre clairement, dans un beau triptyque tout italien, vers quels nouveaux modèles l'entraînait le goût général de son époque. Je crois inutile de désigner plus amplement ces diverses imitations du maître. Toutefois, je ne saurais passer sous silence un ouvrage tout-à-fait singulier qui en fait partie : c'est un *polyptyque* bien plus considérable encore que celui de Wohlgemuth en neuf tableaux. Celui-là représente, dans son panneau du fond, un *Calvaire* en demi-grandeur qu'entourent douze petits cadres, où sont

retracées la vie et la passion du Christ; puis ce panneau est recouvert de trois paires de volets sur les deux côtés, et dont chaque face réunit au moins douze tableaux en autant de compartiments. Tout cela forme un ensemble de cent cinquante-six tableaux autour du *Calvaire* central. L'artiste a épuisé les évangiles, les actes des apôtres, les légendes des saints. Il a mis jusqu'au diable, qui joue un rôle dans plusieurs compositions malicieuses, où le pape et l'empereur ne sont point épargnés. Je citerai pour exemple un des cadres où l'on voit Satan faire librement ses semailles sur la terre, qui lui semble abandonnée comme un domaine, tandis que le pape dort sur un lit de parade, et que l'empereur préside à un riche festin. L'auteur de ce curieux monument (car c'est plus qu'un ouvrage de peinture, et l'on peut mieux y étudier les mœurs que l'art de l'époque) est resté inconnu. Soit modestie, soit crainte des allusions malignes, il n'a laissé nulle part sa signature ou son monogramme. Seulement il est facile de reconnaître, au premier coup d'œil, l'école d'Albert Durer. On retrouve à peu près la manière de Johann Burgkmair, Bartholomœus Boehm, et plus encore, à mon avis, d'un autre élève du peintre de Nuremberg dont le Belvédère n'a aucun échantillon, Melchior Feselen. Du moins, en me rappelant les chevaux et les cavaliers du seizième siècle que Feselen a placés dans son tableau du *Siége d'Alise par Jules César*, qui est à la Pinacothèque de Munich, je leur trouve une grande ressemblance avec ceux qu'on voit dans certains compartiments du *polyptyque* de Vienne. Peut-être qu'une comparaison plus immédiate des deux tableaux ferait découvrir l'auteur inconnu du dernier.

L'école de Saxe, qui fleurit à la même époque que celle de Franconie, est encore plus riche au Belvédère qu'à la Pinacothèque. Le chef de cette école, le rival d'Albert Durer, Lucas Sunder, de Kranach, compte à Vienne jusqu'à dix-sept ouvrages, et dans les différents genres qu'il

a cultivés avec un heureux succès. On y trouve d'abord plusieurs portraits, soit de grandeur naturelle, soit en proportions réduites, entre autres celui de son premier protecteur, l'électeur Frédéric III, dit le Sage, et ceux de ses amis Martin Luther et Philippe Mélanchton ; — puis une *Chasse aux cerfs* pareille à celles du musée de Madrid, c'est-à-dire qui réunit dans un paysage animé plusieurs personnages historiques. On voit également dans celle-ci l'empereur Charles-Quint avec l'électeur Jean-Frédéric le Magnanime ; — puis enfin, divers tableaux, soit profanes, soit religieux : une *Lucrèce* se poignardant, remarquable par la beauté de l'expression non moins que par la finesse de la touche, mais qui est simplement le portrait d'une blonde Allemande avec ces petits yeux d'un bleu très foncé, si communs dans la patrie de Kranach ; — *Adam et Ève*, deux sèches et maigres académies ; — *Joab étouffant Abner* près de la ville d'Ebron ; — *saint Jérôme et saint Léopold* margrave d'Autriche, réunis dans le même cadre ; — la *Prise de Jésus aux Oliviers*, bel effet de nuit et de lumière factice, où les Sckalken et les Honthorst ont pu trouver le modèle de leurs habituelles compositions ; — l'*Apparition du Christ aux saintes femmes*, et le *Mariage mystique de sainte Catherine* avec l'Enfant-Jésus, auquel sainte Rosalie présente des fleurs, deux excellents ouvrages, qui réunissent toutes les qualités du maître, et qui en montrent aussi le défaut principal. Dans ces figures allemandes, dans ces simples portraits remplaçant les types consacrés par la foi catholique, on reconnaît le *naturalisme* de la peinture protestante, qui commença avec le Saxon Kranach, disciple de Luther, pour s'étendre ensuite à Rembrandt et aux Hollandais.

Héritier du style et du talent de son père, avec lequel il est habituellement confondu, Lucas Kranach le jeune complète au Belvédère, par quelques bons portraits, la petite école saxonne, qui n'est que celle des deux maîtres du même nom.

L'école d'Augsbourg est à peu près dans le même cas. On pourrait la réduire aux deux Holbein, père et fils. Holbein le vieux, qui tient une place si distinguée dans la Pinacothèque de Munich, n'a pas à Vienne le moindre échantillon. Tout l'honneur du nom et de l'école y repose sur Holbein le jeune. Onze ouvrages forment sa part ; mais tous sont des portraits ; il ne se trouve pas dans ce nombre une seule composition dans le genre de la *Bataille de Pavie*, de la *Bataille de Spurs*, de l'*Entrevue de Henri VIII et de François Ier*, etc., réunies au palais d'Hampton-Court. Ses portraits historiques sont ceux du duc de Bourgogne Charles-le-Téméraire, vu de profil, de Jeanne Seymour, la troisième des six femmes de Henri VIII, et du docteur John Chambers, son médecin ; les autres sont des personnages inconnus. Ces portraits appartiennent aux diverses époques de la vie de Holbein. Les uns sont du temps où il sacrifiait encore tout à la ligne, où il était froid et compassé, où, en peignant sur le bois et la toile, il semblait graver au burin sur une planche de cuivre ; les autres, du temps où, toujours exact et correct, il s'était fait une manière plus douce et plus élégante, une couleur plus fine, plus transparente et plus chaude. Si j'avais à choisir parmi tous ces portraits, je prendrais peut-être celui d'un homme qui tient à la main une lettre portant le nom de *Geryck Tybis*, âgé de trente-trois ans, avec la date de Londres, 1533, ou plutôt encore, bien qu'il soit très petit, celui d'une jeune fille inconnue, mais aussi charmante que les femmes du roi Barbe-Bleue, qui porte le n° 34 dans la première salle allemande.

Auprès de Holbein le jeune se trouvent deux autres Holbein, qui seraient, d'après la date incertaine de leur naissance (vers 1456 et 1484), les contemporains du père et du fils ; ils se nomment, l'un Sigismond, l'autre Ambroise (Sigmund et Ambrosius). C'est la première fois, je l'avoue, que je voyais citer, avec le nom si connu des Holbein, d'autres

prénoms que Hans ou Johann ; mais leurs œuvres ne répondent pas à la curiosité qu'elles inspirent. Ce sont des portraits faibles et presque sans valeur. Les vrais continuateurs de l'école des Holbein, ce sont Johann Asper de Zurich et Christoph Amberger : celui-ci fut l'élève du vieux et presque l'égal du jeune. On attribuerait facilement au grand Holbein divers portraits d'Amberger qui sont au Belvédère, entre autres celui d'un certain Martin Weiss, et d'un chevalier de je ne sais quel ordre, qui a fait graver sous un sablier et une tête de mort : *Vive memor leti*, *fugit hora*. Et pourtant ce même Amberger semble avoir quitté les traditions de son maître, comme Georg Penz celles d'Albert Durer, pour se jeter aussi dans l'imitation italienne, car il a peint une *Hérodiade contemplant la tête de saint Jean* tout-à-fait dans la manière de Léonard.

Après une première lacune qui suit l'extinction complète et simultanée des écoles de Nuremberg, de Dresde et d'Augsbourg, succédant à celles de Prague et de Cologne, on voit renaître, vers la fin du seizième siècle, et surtout en Bohême, une seconde école allemande qui s'étend jusqu'au dix-huitième. Mais, comme je l'expliquais naguère dans l'histoire succincte de l'art du Nord, c'est moins une école qu'un assemblage de peintres, qui n'ont entre eux pas plus de lien commun qu'ils n'en ont avec leurs prédécesseurs. Ils ne tiennent à l'Allemagne que par la naissance ; mais ils sont tous imitateurs d'un art étranger, soit de l'Italie, soit des Flandres. Rien ne prouve mieux le complet abandon de l'art national par les Allemands que la vue de la quatrième salle, qui contient les productions de cette école intermédiaire et bâtarde. On y trouve à peu près tous les styles et tous les genres, sauf ceux des vieux maîtres de l'Allemagne. Je n'entrerai pas dans le détail des œuvres ; elles ne valent pas la peine d'arrêter longtemps le lecteur, pas plus que le spectateur dans la galerie ; mais je citerai une vingtaine des pein-

tres les moins inconnus de cette époque, en indiquant sur la vue de leurs ouvrages à quelle école étrangère ils se sont attachés. Ce sera la meilleure preuve que je puisse offrir de l'abandon de l'art allemand par les Allemands.

Bartholomœus Spranger (1546-1625) et Johann von Achen (1552-1615) imitent la peinture italienne, sans faire choix d'un modèle particulier. — Johann Rottenhammer (1564-1608) imite habituellement Titien ou Tintoret, quelquefois Michel-Ange. — Joseph Heinz (1565-1609), imite Raphaël avec une agréable couleur. — On sait que Adam Elzheimer (1574-1620) s'est fait flamand après avoir étudié à Rome, et que Joachim von Sandrart (1606-1688), élevé à Venise, fut sérieusement comparé à Titien. Toutefois, il imite souvent Rubens et Van-Dyck. — Philipp Offenbach (mort en 1640) se fait italien éclectique, comme Spranger et von Achen. — Johann Heinrich Schœnfeldt (1609-1675) a sans doute étudié sous Pierre de Cortone, au déclin de l'école romaine; son *Gédéon devant les Madianites* et sa *Réconciliation d'Ésaü et de Jacob* sont des paysages animés, dont la couleur, quoique bleuâtre, est d'un assez bon effet général. — Johann Ulrich Main (1630-1704) se montre, dans son *Apôtre Phi ippe*, plus original, plus vrai, plus beau, que la plupart de ses contemporains; mais ses ouvrages sont très rares, et partant son nom très obscur. — Joseph Werner (1637-1710) est retourné dans le passé, et ne s'arrêtant pas même à Albert Durer, il se fait imitateur du vieux Wolhgemuth. — Johann Kien (mort en 1700) imite Jacques Courtois, le Bourguignon. — Peter Strudel (1648-1714) imite Van-Dyck. — Tobias Pock (vivait en 1662) est un pur Flamand, plus encore qu'Elzheimer. — Franz Werner-Tamm (1658-1724) imite Jean Fyt, le peintre d'animaux vivants et morts. — Othmar Elliger (1666-1732) imite Gérard Dow. — Johann Kupetzky (1667-1740), plus original, veut donner tant de vigueur à ses portraits, qu'il les peint en relief. — Auguste

Querfurt (1696-1761) imite ou copie Wouwermans. — Christian Seibold (1697-1768) est un élève de Balthazar Denner, qui n'a pu cependant atteindre jusqu'à la minutieuse perfection de son maître. — Ignaz Stern (1698-1746) est un italien fade et décoloré. — Johann Jacob Hartmann (vivait en 1716) imite Breughel de Velours, et avec succès. — Franz Christoph Janneck (1703-1761) imite Roland Savery. — Enfin Christian Wilhelm Dietrich (1712-1774) imite Rembrandt d'ordinaire, et, comme on sait, d'une manière assez distinguée pour lui faire pardonner de n'être point original.

Dans toute cette période secondaire, les deux plus célèbres artistes qu'ait produits l'Allemagne sont assurément, en des genres tout opposés, Balthazar Denner et Raphaël Mengs. Ils ne sont pourtant point représentés au milieu de leurs compatriotes; et ce n'est pas que le Belvédère n'ait hérité d'aucune de leurs œuvres, mais les ordonnateurs de ce musée, qui ont placé Hemling parmi les Allemands de la première époque, ont senti je ne sais quel scrupule à s'attribuer deux artistes qui n'appartiennent à l'Allemagne que par la naissance, ou peut-être un secret orgueil de les mettre en parallèle avec les plus illustres maîtres des écoles étrangères. Ils ont mis Denner au milieu des Flamands, et Mengs au milieu des Italiens. Quelle que soit la raison de leur exil, modestie ou vanité, je crois devoir les rendre l'un et l'autre à l'école allemande.

Balthazar Denner a laissé dans le musée de Vienne deux de ses rares ouvrages; se sont les portraits d'un vieillard et d'une vieille femme, sur des toiles d'un pied carré. Ils sont aussi soignés, aussi finis, aussi étonnants, aussi prodigieux que ses ouvrages de Munich, à propos desquels j'ai tâché de caractériser la curieuse manière de ce maître vraiment singulier, dont les portraits sont aussi patiemment travaillés que ceux de La Bruyère. Je n'ajouterai qu'une observation nou-

velle ; c'est que Denner n'a guère peint que de vieilles gens, ce qu'il faut, je crois, n'attribuer ni au hasard des commandes, ni à son propre choix. Mais il devait mettre tant de lenteur à terminer un ouvrage, il devait exiger tant de séances et employer tant d'années, que, sans doute, entre le commencement et la fin d'un portrait, ses modèles vieillissaient par l'âge et par l'ennui. Quant à Raphaël Mengs, que nous avons déjà trouvé à Madrid et à Munich, il a grossi de quatre ouvrages la part de l'école italienne au Belvédère : une *Salutation angélique*, de grande dimension, mais d'une déplorable pâleur, une *Madone* et un *Sommeil de saint Joseph*, sur bois, ce dernier d'une vigueur peu habituelle au maître ; enfin un *Apôtre saint Pierre*, où l'on sent l'évidente imitation du célèbre *saint Marc* de Fra Bartolommeo, qui est au palais Pitti.

J'ai dit que le Belvédère réunissait la destination du Luxembourg à celle du Louvre, c'est-à-dire l'école moderne aux anciennes écoles. On a rangé sous le premier nom quelques productions choisies de cent quatre artistes, dont les deux tiers au moins sont Allemands, le reste Italiens. La plupart vivent encore. On me permettra de ne donner aucun détail sur cette portion de la galerie, dont la vue ne me semble pas démentir les observations générales qu'à propos des peintures de la Glyptothèque, j'ai présentées sur l'art allemand contemporain. Il est commode, sinon facile, de parler des artistes morts ; on n'a jamais la crainte ou le regret de blesser leur intérêt et leur fierté. On est à l'aise avec eux, on ne leur doit que la justice. Pour les vivants, c'est autre chose, et quand on refuse une tâche ingrate et difficile dans son propre pays, on aurait tort de l'accepter dans un autre, avec la certitude d'être accusé, quoi qu'on fasse, d'injustes préventions nationales. Mais d'ailleurs, le titre de ce livre ne m'oblige qu'à parler des musées, c'est-à-dire des collections d'œuvres anciennes, dont le temps a consacré la réputation,

bonne ou mauvaise. Une collection d'œuvres contemporaines n'est pas un musée ; c'est une exposition.

ÉCOLES FLAMANDES.

Parmi les vieux maîtres de la rive gauche du Rhin qui commencent, au musée du Belvédère, la longue série des Flamands, on peut placer, même avant les Van-Eyck, Gérard de Harlem qui florissait vers 1400. Cette date du milieu de sa vie, de laquelle on ne sait ni le commencement ni la fin, et cette circonstance qu'ignorant l'invention des deux illustres peintres de Bruges, il employait encore les procédés bysantins, le placent naturellement avant eux, près de leur maître Lucas de Heere. Ses deux grandes compositions, le *Christ descendu de la croix* et la triple histoire des *Reliques de saint Jean-Baptiste*, — diffèrent peu des peintures de Cologne attribuées à maître Wilhelm et à maître Stéphan. Mais les sujets sont déjà moins simples, l'arrangement plus compliqué, et le fond d'or a disparu.

Quand on rencontre sur un catalogue le nom d'Hubert Van-Eyck, une pieuse curiosité porte aussitôt vers les rares monuments qu'a laissés le frère aîné, le vrai maître de Jean de Bruges. Une petite *sainte Catherine* lui est attribuée au Belvédère ; mais je crains que la juste envie de réunir les deux frères n'ait fait commettre une méprise. Hubert est mort en 1426, avant que l'invention à laquelle il achemina son frère cadet eût atteint sa perfection. Mélange incertain des procédés anciens et nouveaux, ses peintures se sont assombries et presque effacées avec le temps. C'est du moins le caractère

de celles que l'on trouve en Flandre. Comment reconnaître l'auteur de l'*Adoration des Mages* de Bruges et de la *Vierge allaitant* d'Anvers dans cette figure si fraîche et si bien conservée? Voici un autre motif de doute. Près de la *sainte Catherine* donnée à Hubert se trouve une petite *Madone* conservée à Jean : elles se ressemblent fort, et jusque dans la dimension, qui est egalement pour l'une et l'autre de sept pouces de haut sur quatre et demi de large. A quelle époque de leur vie les frères Van-Eyck auraient-ils pu faire en commun ces deux pendants, ayant le même *faire* comme le même style? Je les crois tous deux du cadet. Ils sont aussi petits, aussi fins, aussi délicats que le célèbre dessin en grisaille du musée d'Anvers. Jean Van-Eyck a de plus un portrait d'un vieillard nommé Jodocus Vyts, et celui d'un jeune homme dont le nom de famille, *Leeuw*, est figuré par un petit lion. On lui attribue encore un *Christ descendu de la croix*, pleuré par les saintes femmes et les disciples fidèles. Il est assurément très fin, très touchant, très beau de tous points. Mais n'appartient-il pas à une époque postérieure à Van-Eyck, mort en 1445? Au reste, même en lui laissant cette page importante, le grand peintre de Bruges n'a rien à Vienne qui approche du *Chanoine de Pala*, resté dans sa ville natale, des *sept Sacrements* d'Anvers et des trois *Adorations des Mages* de Munich.

On donne à son élève Hugo Van-der-Goes deux pendants, formés des débris d'un triptyque, qui présentent la *Vierge glorieuse* entre les deux saints Jean. Ces panneaux passeraient aisément pour l'œuvre de Van-Eyck lui-même, ou du moins de son plus illustre imitateur, celui qu'on nomme Israël Van-Mekenen. Ils me paraissent plus beaux que les œuvres habituelles de Van-der-Goes. Dans cette école de Bruges, immédiate à son chef, figure encore un très beau triptyque de Cornelius Engelbrechtsen (1468-1533), où se voit une autre *Vierge glorieuse* entre le commettant et sa femme

qu'assistent saint Georges et sainte Catherine. On sait qu'Engelbrechtsen est le lien qui unit Jean Van-Eyck, dont il imita les procédés et la manière, à Lucas Dammesz, de Leyde, dont il fut l'instituteur. Lucas de Leyde n'a, dans le Belvédère, qu'un petit portrait de l'empereur Maximilien Ier; encore ne me ferai-je pas garant de cet unique échantillon, craignant qu'on ait eu, comme pour Hubert Van-Eyck, un désir aveugle de porter son nom sur le catalogue. Quant à Jean Hemling, à qui l'on donne, dans la salle allemande, un tableau double qui réunit le *Portement de croix* et la *Résurrection*, je ferai remarquer que ces panneaux sont peints à l'huile, et ne peuvent pas plus être l'œuvre de l'Hemling de Bruges que les tableaux de Munich qui lui sont attribués. Je renvoie sur ce point aux explications qui précèdent (1).

Afin de nommer aussi Jean Gossaert, de Maubeuge, on le cite pour auteur d'une *Madone* sous laquelle est écrit : *Mulieris semen* IHS *serpentis caput contrivit.* » Mais cette peinture n'est-elle pas trop dure et trop ciselée ? Le pinceau de Maubeuge n'est pas moins doux que celui de Lucas de Leyde. Des formes trop grosses et trop épaisses n'indiquent pas de toute nécessité le premier de ces maîtres éminents. En général, les désignations des œuvres de la primitive école flamande sont bien incertaines, bien arbitraires, et je ne conseillerais à personne d'étudier au musée de Vienne cette importante partie de l'histoire de l'art moderne.

En continuant la série des maîtres flamands restés fidèles au style du Nord, nous trouvons quelques morceaux de Quintin Metzys, un *saint Jérôme*, un *Usurier* chassant son locataire, un portrait d'homme, tous assez faibles pour s'appeler douteux, et qui ne peuvent aucunement donner l'i-

(1) Pages 39 et suivantes.

dée du célèbre maréchal d'Anvers ; — puis trois ou quatre pages de son contemporain Joachim Patinier, qui florissait vers 1520, et qui serait plus que son rival, si on ne les jugeait qu'au Belvédère. Le *Repos en Égypte* et le *saint Jérôme au désert* sont des ouvrages très distingués, curieux surtout par leurs beaux fonds de paysage ; — puis une assez nombreuse série de tableaux attribués à Jean de Hemmessen, parmi lesquels se distinguent les portraits de Jean de Maubeuge, celui de Charles-le-Téméraire, déguisé, je ne sais pourquoi, en *saint Guillaume*, et deux *Vocations de saint Matthieu*, belles et fortes compositions, déparées cependant par une couleur aussi ardente, aussi rougeâtre que celle de Jordaens.

Mais après tous ces échantillons douteux ou insuffisants, nous rencontrons enfin des œuvres excellentes, et qui font mieux connaître que celles d'aucune autre galerie de l'Europe l'un des principaux peintres flamands entre Van-Eyck et Rubens. J'ai souvent eu l'occasion de remarquer que, par la réunion de ses meilleurs ouvrages en un même lieu, on pouvait dire que tel peintre était en tel endroit, ce qui veut dire que là plus que partout ailleurs il fallait le chercher, l'étudier, l'apprécier. C'est à Vienne, en ce sens, qu'est Pierre Breughel, le vieux (1510-1570). La réputation de ce maître, comme celle du vieil Holbein, par exemple, est un peu effacée par son fils Jean Breughel, de Velours, et même par son petit-fils, l'autre Pierre Breughel, appelé d'Enfer, que l'on confond quelquefois avec lui ; mais il n'aurait à craindre aucune rivalité dans sa famille, et bien peu parmi tous les peintres du même genre, si l'on pouvait présenter dans tous les musées de l'Europe des ouvrages comme ceux du Belvédère. Ils sont au nombre de dix, réunis dans la troisième salle du second étage. Je citerai, pour la naïveté gracieuse du style, pour le fini précieux du travail, le *Combat de Saül contre les Philistins*, une *Kermesse* et deux *Pe-*

tits paysans prenant un nid. Mais il y a cinq grandes compositions en deux séries, d'une toute autre importance. Dans la première série, l'une représente l'*Hiver;* c'est un paysage animé, où l'on trouve à la fois l'aspect et les plaisirs de cette saison; — une autre, les *Jeux des enfants;* qu'on se représente un collége en récréation, se livrant à tous les ébats naturels, à tous les jeux inventés, qui peuvent amuser la première jeunesse; — le troisième, la grande bataille de *Carême contre Carnaval*, ou des maigres contre les gras, comédie populaire si souvent jouée dans le moyen âge, et qui, en Espagne, avait fourni, deux siècles avant, à l'archi-prêtre de Hita le sujet d'un poème satirique. Je ne crois pas arriver à l'hyperbole en disant que si Rabelais lui-même eût conté cette bataille burlesque, il n'aurait mis ni plus d'invention, ni plus d'esprit, ni plus de verve que Breughel à la peindre. Elle est datée de 1559, et ne cède ainsi que de vingt ans le droit d'aînesse au *Gargantua.*

Pierre Breughel, l'un des créateurs du genre comique et familier, si cher aux Flamands, du genre où ont excellé les Jean Steen, les Téniers, les Ostade, s'élève ensuite à la composition sérieuse, je veux dire aux sujets sérieux, qu'il traite à peu près du même style que la comédie populaire, comme fit Rembrandt après lui. Ses deux œuvres principales au Belvédère sont: le *Portement de Croix* et l'*Édification de la Tour de Babel.* La première est, je crois, encore plus considérable, plus belle et plus curieuse que le *Portement de Croix* du Musée d'Anvers. Le Calvaire est au fond, avec ses gibets dressés; les deux larrons passent dans une charrette, exhortés par un moine qui, pour comble d'exactitude historique, tient le crucifix à la main. Le Christ est derrière eux, traînant une espèce de tronc d'arbre, au milieu d'une foule vêtue de pourpoints et de hauts-de-chausses, où quelques braves gens qui voudraient les délivrer sont repoussés par les hallebardes et les arquebuses des soldats de police.

Dans l'autre tableau l'on voit, entre une ville flamande, qui doit être Babylone, et un fleuve aux verts rivages, qui doit être l'Euphrate, s'élever la Tour de Babel, bâtie en pierres et en briques. Le roi lui-même vient visiter les travaux et presser l'ouvrage. Déjà le gigantesque édifice est parvenu si haut qu'un nuage en coupe le sommet. Breughel, qui faisait si bon marché de la vérité historique et de la couleur locale, a eu du moins le bon esprit de donner à sa tour la forme d'une pyramide, celle de tous les anciens monuments orientaux, de l'Inde à l'Égypte. Ce tableau, daté de 1563 comme le précédent, est un petit monde, une fourmilière en travail, et l'admirable finesse de l'exécution lui donne autant d'intérêt que la singularité du sujet.

On a placé près des œuvres de Pierre Breughel celles de son habile imitateur, Lucas Van-Valkenburgh, mort en 1625. Je les désigne sur-le-champ, quoique leur date doive les reporter un peu plus loin, en citant de préférence un assez curieux tableau de *Neige tombante* et un paysage de vigoureuse couleur, où se voient tout ensemble une *Chasse au cerf*, et l'empereur Mathias pêchant à la ligne dans un ruisseau. Je leur préférerais pourtant un paysage animé par l'*Attaque d'un convoi*, de Sébastien Vrancx, mort en 1573. La couleur de ce paysage est toute semblable à celle de Wouwermans, que Vranx précédait de presque un siècle entier. Dans la même salle sont représentées par divers portraits les quatre générations des Porbus, Pierre le vieux, François le vieux, Pierre le jeune, François le jeune, le premier mort en 1463, le dernier en 1622. Le plus célèbre des quatre est, comme on sait, François Porbus le vieux. Il avait pour rival un portraitiste espagnol, d'origine flamande, auquel les Flamands ont conservé son nom modifié d'Antonio Moro; les Allemands l'appellent Anton Moor. Il a deux portraits au Belvédère, beaux, vrais et solides comme ceux de Porbus. La nombreuse famille des Franck est représentée seulement par les deux François, le

vieux et le jeune. L'un (1540-1606) a diverses petites compositions d'histoire et de genre, *Crésus montrant ses trésors à Solon*, un *Ecce Homo*, un *Cabinet d'amateur*, etc. ; — l'autre (1580-1642) deux vues du *Sabbat*, très bonnes par la touche, très curieuses par les détails. Il y règne une certaine gravité dans la plaisanterie, et je me garderais bien de jurer qu'en retraçant leurs étranges ébats, Franck ne croyait pas aux sorcières. Qu'y aurait-il à cela d'étonnant ? Plusieurs de ces malheureuses n'avaient-elles pas une telle foi dans leurs rêves extatiques qu'elles en soutenaient la réalité jusque sur les bûchers de l'inquisition ?

Nous sommes arrivés à la fin du seizième siècle, au temps de Rubens, en suivant la série des maîtres restés purs Flamands. Il faut maintenant, revenant en arrière, citer ceux qui, par l'imitation des Italiens, ont préparé la fusion de l'art du Midi et de l'art du Nord, formant le caractère de la troisième époque. On trouve au Belvédère, — de Bernard Van Orley : deux sujets réunis dans le même cadre, à droite *Antiochus-Épiphanes* élevant une idole dans le temple de Jérusalem, à gauche la *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres*, précieux par leur travail, par leur style tout romain, et un *Repos en Égypte*, qu'il a fait certainement dans l'atelier même de Raphaël, dont ce panneau semble une copie ; — de Jean Schoorel : deux très beaux portraits d'homme et de femme en pendants ; — de Michel Cocxie : une petite *Madone* sans importance ; — de Martin Van Veen, d'Hemskerck : deux *Bacchanales*, l'une assez désordonnée, l'*Ivresse de Silène*, qui ne ressemble guère, par le sujet, le style et l'exécution, à ce qu'on devait attendre du *Raphaël hollandais ;* l'autre, plus sage, plus digne, plus italienne, le *Triomphe de Bacchus*, où l'on reconnaît mieux Hemskerck, non-seulement parce qu'il l'a signée (*Martinus Hemskerckius pingebat*), mais parce que c'est la copie réduite d'une composition de Jules Romain, différemment peinte

sur le même dessin calqué ; — de Franz Floris : deux longs pendants, *Adam et Ève*, d'abord sous l'arbre de la science, puis chassés du paradis, de goût italien et de touche flamande ; — de Jodocus Van Winghe (1544-1603) : *Apelles peignant Campaspe en Vénus*, tableau tout vénitien ; — d'Otto Venius : les portraits des archiducs Ernest et Albert d'Autriche.

Nous voici à Rubens. Il n'a pas quatre-vingt-quinze ouvrages dans le Belvédère, comme dans la Pinacothèque, mais quarante-trois ; ce qui est suffisant, j'imagine, pour qu'on l'y trouve avec toutes ses qualités diverses, en y comprenant celle d'une miraculeuse fécondité. Deux grandes salles du premier étage sont à peu près remplies par Rubens ; chose peu surprenante, puisque souvent un seul de ses tableaux couvre tout un pan de mur. Si l'on voulait, en effet, se rendre exactement compte de son œuvre immense, il ne faudrait pas seulement énumérer les cadres, qui atteignent, dit-on, le chiffre de seize cents ; il faudrait supputer aussi les pieds carrés, dont le nombre paraîtrait plus incroyable encore pour une vie qui n'a guère dépassé soixante ans.

L'un des côtés de la plus grande salle est entièrement couvert par trois tableaux. Dans le milieu est une *Assomption* faite pour un maître autel, comme celle de la cathédrale d'Anvers, mais que je crois inférieure à celle-ci, même par la dimension, car elle n'a guère que quinze pieds de haut sur dix de large. Rubens l'aura peinte en moins de temps que l'*Assomption* d'Anvers, à laquelle il a donné seize jours de travail. C'était faire au moins deux figures par jour, sans compter l'esquisse, le fond et les accessoires. A droite et à gauche s'élèvent deux pendants, consacrés aux deux grands saints de l'ordre des Jésuites, assez considérables pour dépasser l'*Assomption* de quelques pieds en haut et en bas. Dans l'un de ces cadres immenses, *saint Ignace de Loyola* guérit un possédé du diable ; dans l'autre, *saint François*

Xavier prêche l'Évangile aux Indiens. Le premier évènement se passe dans une église, en sorte que Rubens n'avait qu'à copier le lieu de la scène et les personnages qu'il avait sous les yeux. Mais pour l'autre, tout lui manquait, excepté l'imagination, à laquelle il donne toute carrière. Monté sur une terrasse à balustrade, en face d'un temple grec à colonnes et fronton, l'apôtre des Indes parle devant un auditoire accoutré de telle manière que la mode elle-même n'eût pu vaincre l'artiste en caprices et en bizarreries. On voit clairement que, pour couvrir ces vastes et magnifiques toiles, Rubens s'est aidé de la main de ses élèves; mais, en face d'elles, se trouvent les deux esquisses, toutes de sa main à coup sûr, et qui complètent admirablement les tableaux. On voit encore le travail des élèves dans une *Chasse du sanglier de Calydon*, où les animaux sont évidemment peints par Sneyders, tandis que le maître paraît seul et tout entier dans un sujet assez étrange, mais qui devait plaire à son goût pour l'allégorie. Ce sont les *Quatre parties du monde* représentées chacune par un fleuve personnifié, le Danube, le Gange, le Nil et la rivière des Amazones, qu'entourent des groupes d'animaux et de plantes propres aux contrées qu'ils arrosent. C'est encore le maître seul qui a peint un *saint Ambroise fermant le temple à Théodose*. L'impérieux évêque de Milan est une des plus belles figures qu'ait tracées Rubens, ainsi que l'enfant de chœur au blanc surplis qui l'accompagne, ainsi que les trois officiers groupés derrière l'empereur. Celui-ci me paraît moins beau. Il est souriant, patelin, peu noble, et ne sait ni lever la tête par la fureur, ni la courber par la honte, sous l'injonction du saint prélat.

Quelque soit le mérite éminent de toutes ces grandes pages, ce n'est aucune d'elles que je placerais au premier rang des œuvres de Rubens réunies au musée de Vienne. Il en est une autre, supérieure encore, à mon avis, que je crois non-seulement son chef-d'œuvre au Belvédère, mais l'un des

grands chefs-d'œuvre qui ont le plus illustré son nom. La forme générale de ce tableau et la disposition de ses parties rappellent les plus anciens ouvrages flamands, dont il diffère toutefois par la dimension autant que par le style et la couleur. C'est un vaste triptyque, réunissant à un sujet pieux, qui en fait le centre, les portraits du commettant et de sa femme peints sur les volets avec leurs saints patrons. Le sujet pieux est l'*Apparition de la Vierge à saint Ildefonse*, lorsqu'elle apporte du ciel au nouvel archevêque de Tolède ses habits sacerdotaux; les commettants sont Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas pour l'Espagne, et l'infante Clara-Isabel-Eugenia, fille de Philippe II. Tous deux sont agenouillés, l'un auprès de saint Albert en cardinal, l'autre auprès de sainte Claire en abbesse, faisant face à l'extase de saint Ildefonse; et du tableau comme des portraits on peut dire que jamais Rubens n'a uni plus de vérité à plus de noblesse, que jamais il n'a peint avec plus de puissance et d'éclat.

Sans entrer dans le détail minutieux de tous ses autres ouvrages, il faut au moins citer encore quelques-uns des principaux. Dans le genre religieux : une magnifique *Sainte Famille*, réunissant au groupe de la madone, augmenté de saint Joseph et de saint Jean, le père et la mère du jeune précurseur; — une *Madeleine repentante*, consolée par sa sœur Marthe; — un *Christ descendu de la croix*, belle esquisse terminée, etc. Dans le genre mythologique : des *Nymphes endormies*, surprises par un berger, une autre *Nymphe* aussi dormant, surprise par un vieillard, toutes admirables par le *rendu* de la chair; — des *Enfants* nus, jouant avec le génie de l'Innocence; — une *Fête de Vénus à Cythère*, étonnante par la couleur, par le mouvement, par la vie, où l'on ne trouve pas seulement des groupe d'Amours, de Nymphes, de Faunes dansant et folâtrant, mais des dames aussi, du temps et du pays de l'artiste, qui apportent leurs présents à la plus païenne des divinités, etc. Dans le genre

du portrait : celui de l'empereur Maximilien I[er], couvert d'une riche armure d'or et d'argent ; — celui de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, portant au cou l'ordre de la Toison-d'Or qu'il fonda, et dont l'Espagne et l'Autriche se disputent, depuis Charles-Quint, l'exclusive disposition. Il est inutile de faire remarquer que ces portraits sont des études de personnages morts avant l'époque de l'artiste ; — celui de la belle Hélène Formàn, seconde femme de Rubens, à qui ce portrait magnifique était réservé sans doute, puisqu'elle est vue de face et jusqu'aux pieds, sans autre costume qu'un manteau de fourrures, etc.

Van-Dyck a vingt-quatre tableaux dans le Belvédère. C'est, comparativement, un nombre égal aux quarante-trois toiles de Rubens, puisque sa vie fut de moitié plus courte ; j'entends la vie d'artiste qui ne peut commencer avant vingt ans. Mort à quarante-deux, il n'a pu donner au travail que la moitié du temps qui fut accordé à Rubens, mort à soixante-trois. Si l'on compte tous les ouvrages de Van Dyck dispersés en Europe, on pourra dire avec certitude que l'élève égala le maître même par la fécondité. Ces vingt-quatre tableaux, parmi lesquels, il faut le reconnaître, ne se trouve aucune page vraiment capitale, se divisent, comme toute l'œuvre de Van-Dyck, en sujets d'histoire et en portraits. On distingue parmi les premiers : une *Vierge glorieuse*, entre saint Pierre et saint Paul, aux pieds de laquelle sainte Rosalie, agenouillée, offre une couronne à l'Enfant-Dieu. — Une *Mise au tombeau*, de cette expression noble et pathétique que Van-Dyck sut donner toujours aux scènes de religieuse tristesse, notamment à ses vierges désolées. — Le *Christ en croix*, dans les ténèbres, autre sujet de prédilection, autre triomphe du sentiment pieux et de l'effet pittoresque. — *Samson arraché des bras de Dalila* par les Philistins, excellent modèle de coloris et de clair-obscur ; — *Saint François le Séraphique*, tenant un crucifix et une tête de mort ; — *Vision du*

bienheureux Hermann Joseph, moine prémontré, qui reçoit à genoux, soutenu par un ange, une bague que lui donne la Vierge en gage de mariage mystique. Pour l'heureux arrangement du groupe, pour le sentiment profond, pour la couleur énergique, éclatante, ce tableau me paraît, parmi tous ceux du Belvédère, la plus complète et la plus haute expression du talent de son auteur.

Quant aux portraits de Van-Dyck, plus nombreux que ses tableaux d'histoire, à Vienne comme partout ailleurs, il est inutile sans doute d'en expliquer et d'en louer les mérites, il suffit de les désigner. Voici les principaux : L'infante Clara-Isabel-Eugenia, que Schiller a mise enfant dans son drame de *Don Carlos*, et que Rubens a peinte femme du gouverneur des Pays-Bas dans son triptyque de *saint Ildefonse*, dont nous avons fait l'analyse il n'y a qu'un instant. Par un rapprochement assez singulier, dans le tableau de Rubens, l'infante est assistée de sa patronne Claire, la fervente élève de saint François d'Assise, en costume d'abbesse; et, dans le portrait de Van-Dyck, alors veuve, vieille et devenue religieuse, elle porte ce même costume d'abbesse des clarisses, de l'ordre fondé par sa patronne; — *Charles Ier d'Angleterre*, vêtu d'un pourpoint de soie blanche et d'un manteau noir; — les jeunes princes Charles, Louis et Rupert, fils du Palatin Frédéric; — le marquis de Moncada, dont nous avons au Louvre un autre excellent portrait; — Jean de Monfort, chambellan de l'archiduc Albert; — Emilie de Solms, princesse de Nassau; — un général tenant le bâton de commandement, mais duquel on n'a pu retrouver le nom historique; — une dame inconnue; — enfin, dans la seconde salle de Rubens, deux bustes d'hommes, en pendants, où j'ai cru reconnaître deux peintres ses amis, Jacques Jordaens et Adrien Brauwer.

Pour achever, après Van-Dyck, l'école de Rubens, il reste à citer encore, non-seulement quelques-uns de ses élèves,

mais de ses contemporains, qui, sans avoir pris ses leçons, furent séduits et emportés par sa manière. Tels sont Gaspard de Craeyer et Abraham Jansens. Tous deux sont représentés au Belvédère, le premier par une *Vierge glorieuse*, entre saint Augustin, sainte Catherine et d'autres bienheureux, ouvrage qui n'a pas autant d'importance que ses grandes compositions de Bruxelles; le second, par une allégorie de la *Nuit*, composée suivant le style de Rubens, mais qui garde pourtant, dans les formes et la touche, le sentiment antérieur et plus italien des Otto Venius et des Van-Balen. Quant aux élèves directs du maître, aux condisciples de Van-Dyck, voici leurs noms et leurs parts : — Jacques Jordaens, un *Cabinet d'amateur de curiosités*, touché presque avec la finesse des petits Flamands; *Jupiter et Mercure soupant chez Philémon et Baucis*, grande et belle scène, de forte couleur, où l'on dirait, si les dates ne plaçaient Jordaens avant La Fontaine, que le peintre a mis à profit le récit du poète ; la *Fête des rois*, grande aussi, forte, joyeuse, et où des lumières factices justifient cette fois les tons rougeâtres dont le peintre a si souvent fait abus. Sous cette réunion de buveurs, sous ces figures avinées, est tracée l'inscription suivante, en guise de moralité : *Nihil similius insano quam ebrius.*—Théodore-Van-Thulden : deux *Allégories*, l'une païenne, l'autre chrétienne, aussi bien dans le *faire* que dans le style du maître. Ce sont le *Retour de la paix*, figuré par celui d'un jeune guerrier dans sa famille, et les trois provinces des Pays-Bas, *la Flandre, le Hainaut et le Brabant* adorant une Vierge glorieuse ; — Abraham Dieppenbeck : une autre *Allégorie* sur la rapidité et le néant des choses humaines. Près d'une espèce de philosophe cynique, au centre de la composition, se lit la célèbre maxime de Socrate, *nosce te ipsum ;* — Corneille Schut : *Héro pleurant Léandre mort*, composition touchante et d'une belle exécution ; — Corneille de Vos : le *Baptême de Clovis par saint Remi*, où les Francs du cin-

quième siècle sont aussi richement vêtus que les gentilshommes espagnols du dix-septième.

Après Rubens et sa pléïade, nous entrons dans la foule immense, dans le *mare magnum* des maîtres flamands et hollandais de ce dix-septième siècle, époque de la plus grande culture de l'art dans les pays disciples de l'Italie, dans les Flandres, l'Espagne et la France. Tandis que les illustres élèves des Carrache terminaient le grand cycle de la peinture italienne, l'Espagne produisait Vélazquez, Murillo, Alonzo Cano, Zurbaran; la France, Poussin, Claude, Lesueur, Lebrun; et les Flandres une multitude de peintres voués à peu près tous au *naturalisme* le plus complet, mais aussi le plus parfait, dont l'art ait encore embrassé le culte. Infatigables producteurs de petites œuvres, ils sont tous et partout si connus, ils ont chacun une manière si personnelle et si uniforme, ils échappent tellement à la description, à l'analyse, que ce serait folie de vouloir entrer à leur égard dans les développements que permettent et qu'exigent quelquefois les maîtres leurs devanciers ou leurs contemporains. Le nom de l'artiste et celui de son œuvre, c'est à peu près tout ce qu'on doit, tout ce qu'on peut en dire. Pour achever donc, sans la surcharger de redites inutiles, l'indication des tableaux flamands au musée de Vienne, je les diviserai en trois catégories : l'*histoire*, qui comprendra le portrait; le *genre*, qui comprendra les intérieurs, les animaux, les fruits et les fleurs; le *paysage*, qui comprendra les marines.

Histoire : Le Christ conduit devant Pilate, grande et vigoureuse page de Gérard Honthorst, ou Gherardo delle notti; — *Adam et Ève pleurant Abel mort*, par Philippe de Champagne, vaste composition qui tient plus à l'école de Poussin et de Lebrun qu'à celle de Rembrandt, et qu'on rangerait dans les œuvres françaises si son auteur n'était né à Bruxelles; — un beau portrait par Just Van Egmont, que le livret croit de Philippe IV d'Espagne, et qui est de son fils

Charles II; — dix ouvrages de Rembrandt, tous portraits, parmi lesquels celui de sa mère, très vieille et très parée; le sien propre à deux âges, jeune et élégant, vieux et sordide; celui d'une dame inconnue, en riches habits flamands, l'un des chefs-d'œuvre de son pinceau; celui d'un magistrat qui semble parler, admirable comme le précédent; celui d'un Juif au costume asiatique, dans le demi-jour, et d'un bel effet de clair-obscur; celui d'un jeune homme qui chante, en esquisse, etc.; — une *Tête de vieille*, coiffée d'un bonnet d'or, à la manière des riches paysannes d'Autriche, par Jean Sustermans, étonnante de fini et de vérité. — Deux vigoureux portraits ou *Têtes d'études*, par Christophe Pauditz, l'une d'un jeune homme bizarrement accoutré, l'autre d'un vieux mendiant; — une singulière *Allégorie*, par François Leux, encore sur l'inanité des biens de ce monde. Elle ne se compose que d'objets matériels, et c'est une espèce de prétexte pour peindre un cabinet de curiosités. D'une part, sur une riche console, sont amoncelés toutes sortes de bijoux, de raretés, d'objets précieux; de l'autre, sur une table vermoulue, une lampe s'éteint près d'une tête de mort. Le mot *nil omne* explique le contraste et le sens de la composition; —le portrait d'un homme mûr, en manteau de velours rouge, par Adrien Van-der-Werff, curieux dans son œuvre, parce qu'il est de demi-grandeur naturelle, quoique touché avec la finesse habituelle de ses petites compositions, etc.

Genre : Malgré leurs titres qui devraient les faire ranger dans les tableaux d'histoire, je place dans les tableaux de genre, à cause de leur style, une *Adoration des rois*, de Jean Breughel de Velours, et une singulière *Annonciation* de Corneille Poelemburg : l'ange Gabriel parle à Marie du haut des nuages, entouré d'un cœur de petits anges qui jettent sur la terre une pluie de fleurs. Ensuite, après avoir mentionné deux ou trois échantillons du vieux David Téniers, *Vertumne et Pomone*, *Pan dansant avec une nym-*

phe, etc., j'arrive sur-le-champ au chef des peintres de genre, au plus fécond, au plus renommé, au plus excellent, David Téniers le fils.

Il a vingt-trois ouvrages dans le Belvédère, la plupart très importants. Le plus vaste, qui a huit pieds de large, est une *Fête* sur la place des Sablons à Bruxelles, devant l'église Sainte-Gudule. Au milieu de la foule immense qui s'y trouve rassemblée, on distingue la petite cour de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, et Téniers lui-même, entouré de sa famille. Ce tableau, daté de 1652, est aussi grand dans son œuvre par la beauté du *faire* que par la dimension du cadre. Un autre, presque aussi vaste, est le pendant et comme la répétition du plus curieux de ses soixante-seize ouvrages rassemblés au musée de Madrid. Dans ce dernier, Téniers présente au gouverneur des Pays-Bas pour l'Espagne (1) la collection de tableaux qu'il a formée par ses ordres, et qu'on retrouve tout entière aujourd'hui dans le *Museo del rey*. Le tableau de Vienne, portant la date de 1656, montre un autre gouverneur des Pays-Bas, l'archiduc Léopold-Guillaume, visitant une autre collection de tableaux, formée cette fois pour l'Autriche, et qu'on retrouve également dans les salles du Belvédère, près du cadre qui les réunit tous en proportions microscopiques. Ce n'est pas le seul ouvrage fait hors des habitudes du peintre ; il est encore plus loin de ses *Kermesses* et de ses *Fumeurs* dans un sujet biblique, en demi-grandeur naturelle, *Abraham et Isaac* devant l'autel où brûle l'agneau du sacrifice. Et pourtant, sans montrer trop de gaucherie dans la composition d'un tel sujet, Téniers sait conserver à son pinceau toute sa liberté, tout son éclat, toute sa puissance. On peut faire le même

(1) Je l'ai nommé, comme tout le monde à Madrid, l'archiduc Albert ; mais c'est une erreur. Ce beau frère de Philippe II est mort en 1621. Téniers n'avait alors que onze ans.

éloge d'un excellent portrait d'un jeune homme inconnu, genre non moins rare dans l'œuvre de Téniers, car je n'avais vu jusqu'alors d'autre portrait reconnu pour sien que celui de sa vieille mère. Le reste de ses ouvrages au Belvédère sont dans sa manière habituelle, et l'on y retrouve à peu près tous les sujets de son goût, sauf pourtant la *Tentation de saint Antoine*, dont il a fait tant et tant d'exemplaires variés. Au milieu de quelques *Tabagies*, on distingue une grande *Noce de paysans*, des *Voleurs saccageant un village*, des *Paysans jouant avec un chien*, une *Cuisinière* qui fait frire des beignets, une *Kermesse flamande*, superbe quoiqu'un peu pâle, etc. Parmi tous ces petits sujets, je donnerais la préférence à une simple scène d'intérieur, qui n'a que trois personnages. C'est un vieux buveur de bière qui conte fleurette à sa jeune servante, tandis que sa jalouse moitié les guette par une lucarne. On ne saurait croire tout l'esprit naïf et malin qui brille dans cette scène de comédie villageoise, peinte d'une adorable couleur. Elle est datée de 1677. Téniers, si jeune d'idée et de pinceau, avait alors soixante-sept ans. Et ce n'est pas cependant le dernier de ses travaux au Belvédère. On y trouve encore une *Étable de chèvres* dont le berger joue du fifre, qui dénote une main mal assurée, et n'est pas achevée complètement. Peut-être fut-elle interrompue par la mort, qui surprit Téniers travaillant encore à quatre-vingts ans.

Reprenons maintenant la série des tableaux de genre, dont nous désignerons successivement les titres à côté du nom des maîtres. De Gérard Dow : une *Vieille femme* arrosant des fleurs, et (puisqu'il faut appeler les choses par leur nom) le *Médecin d'urines*, égalant presque par son importance et sa beauté la *Femme hydropique* du Louvre; — De Gérard Terburg : une *Jeune fille* donnant des fruits à un enfant, et une autre *Jeune fille écrivant*, de sa touche la plus fine, la plus gracieuse, la plus charmante; — de François Miéris :

une *Jeune marchande à son comptoir*, courtisée par un chaland, grand cadre pour ce maître, puisqu'il a presque deux pieds de haut, et travaillé néanmoins avec autant de perfection que ses figurines en miniature ; — de Gabriel Metzu : une *Brodeuse en dentelles*, non moins délicate, non moins belle, non moins achevée ; — de Godefroy Sckalken : une *Jeune fille* allumant sa lanterne, charmant et excellent effet de lumière factice ; — de Jean Steen : une *Noce de village* et une *Ferme hollandaise*, qu'on peut citer comme des modèles de sa manière franche, joviale, énergique ; — de Philippe Wouwermans : un *Retour de la chasse*, une *Attaque de voleurs*, morceaux choisis dans son œuvre nombreuse ; — d'Isaac Ostade : un *Arracheur de dents* ; c'est le seul ouvrage des deux frères, dont l'aîné, Adrien, qui fut le maître du second et qui lui resta supérieur, n'est pas représenté ; — de David Ryckaert : une *Kermesse* et une *Sorcière* chassant des fantômes d'une caverne, morceau plein d'invention, d'énergie et d'éclat ; — de Samuel Van-Hoogstraeten : une *Figure dans un carreau de vitre*, étonnante par sa vérité grotesque ; — de Pierre Laar, dit Bamboccio : des *Jeux de paysans*, dans un faubourg de Rome ; — de Pierre Van-Elst : des *Fumeurs attablés*, etc. ; — quelques *Intérieurs* de Peter Neefs, comme lui seul a su les faire, et quelques bons *Tableaux d'architecture*, d'Henri Steinwich. — Parmi les nombreuses peintures d'*Animaux*, vivants ou morts, un magnifique *Paradis*, un curieux *Daniel dans la fosse aux lions*, et d'autres encore, par François Sneyders ; — un excellent *Groupe de gibier*, par Jean Weenix ; — un vaste *Repos de Diane* après la chasse, et plusieurs autres tableaux de gibier, par Jean Fyt ; — une grande *Basse-cour*, par Melchior Hondekoeter ; — deux immenses *Marchés au poisson*, par Jacques Van-Es, dont les figures sont de Jordaens ; — des *Garde-manger*, par Philippe Ferdinand d'Hamilton ; — un *Haras*, par son frère Jean-George, etc.

— Paul Potter manque seul au milieu de ces divers peintres d'animaux ; il n'est représenté que par des copies et des imitations. — Enfin quelques *Tableaux de fleurs*, de Jean-Van-Huysum et de Rachel Ruysch, complètent dans ses diverses subdivisions ce qu'on nomme le *genre*.

Paysages : Les paysagistes flamands ne sont pas moins nombreux au Belvédère. Le premier d'entre eux, Jacques Ruysdaël, y a laissé, parmi trois précieux échantillons, le plus vaste, le plus important, le plus parfait des ouvrages de son pinceau, celui qu'on peut appeler sans scrupule le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre. Avec la *Trinité* d'Albert Durer et le *Saint Ildephonse* de Rubens, c'est assurément le morceau capital du musée de Vienne. Il a environ six pieds de large sur presque cinq pieds de haut, et la surface inusitée de cette toile montre déjà que Ruysdaël en voulait faire une œuvre extraordinaire. Rien de plus simple cependant que le sujet : sous un ciel calme traversé par des nuages floconneux, un massif de grands arbres sur une campagne plate et nue, à travers lesquels serpente un sentier, qu'un ruisseau coupe au premier plan, et qui se perd dans les profondeurs de l'horizon ; voilà tout. Et cépendant, c'est le plus beau paysage vrai, le plus excellent portrait de la nature, qui se puisse voir, qui se puisse imaginer. Il n'y a plus au-dessus de cela, que les paysages composés de Claude le Lorrain, comme dans l'œuvre de Raphaël, après le portrait du *Suonatore di Violino*, il n'y a plus que la *Vierge à la Chaise*. Les deux autres ouvrages de Ruysdaël, réduits aux proportions communes, sont une *forêt* et une *cascade* tombant du haut des rochers.

Parmi les paysages des autres maîtres du genre, il s'en trouve notamment deux ou trois de Jean Wynantz, un d'Albert Cuyp, un d'Hobbéma dont les œuvres sont si rares, un d'Adam Pynaker, six de Nicolas Berghem, trois ou quatre de Jacques Van-Artois, l'un desquels n'a pas moins de quinze

pieds de longueur, des *Vues du Rhin*, d'Hermann Zachleven, des *Ruines*, d'Adrien Van-de-Velde, quelques échantillons de Karel Dujardin, d'Henri Roos, d'Abraham Mignon, de Guillaume et Jacques de Heusch, enfin quatre ou cinq morceaux d'un peintre qui les a tous précédés par l'âge, Roland Savery (1576-1639), dont le nom est moins célèbre, les œuvres moins connues, et qui a pu cependant leur offrir un précieux modèle dans sa peinture fine, délicate, agréable. — A défaut de Guillaume Van-de-Velde, c'est Ludolph Backuysen qui emporte sans contestation le prix des *Marines*. Sa *Vue du port d'Amsterdam*, datée de 1674, et qui n'a pas moins de six pieds carrés, est, comme le grand paysage de Ruysdaël, une œuvre singulière, magnifique, et de celles dont le Belvédère peut surtout se glorifier.

A travers tous ces Flamands de diverses époques et de divers genres, on a mêlé quelques Français et quelques Espagnols. Il est juste de les tirer de la foule. On rencontrera parmi les premiers : un *saint Antoine ermite*, de Mignard ; le portrait d'un prélat, par Hyacinthe Rigaud ; deux ou trois *Combats de cavalerie*, du Bourguignon Jacques Courtois ; quelques *Paysages* de Gaspard Poussin, dans l'un desquels, représentant un site des environs de Rome, son beau-frère Nicolas Poussin a placé quelques figures ; un *Paysage* de Joseph Vernet, pris aussi près de Rome, et réunissant la vue du Tibre, du môle d'Adrien, de Saint-Pierre, de tout le bourg du *Spirito-Santo*. Ce paysage considérable, l'un des meilleurs de J. Vernet, soutient mieux que d'habitude le voisinage et la comparaison des Flamands. Cependant, il y a, parmi les œuvres françaises, un morceau plus curieux et plus important. C'est un tableau de Jacques Callot. Personne n'ignore que cet artiste éminent (1594-1639), plus occupé de ses gravures en taille douce que l'on compte par centaines, n'a donné que peu de temps à la peinture. Fidèle au métal qu'il employait d'habitude, et à ses sujets favoris, il a peint,

sur cuivre, une *Foire de village*, des marchands, des baladins, des badauds, une foule animée. Cette peinture, fine et spirituelle, exige quelque attention pour être appréciée, car une certaine pâleur, répandue sur l'ensemble, ne prévient pas favorablement au premier coup d'œil.

Sauf un portrait de dame, par Alonzo Sanchez-Coello, le peintre de Philippe II, il n'y a d'œuvres espagnoles au Belvédère que trois ou quatre échantillons de Vélazquez. Rares partout hors du musée de Madrid, ces ouvrages du peintre de Philippe IV n'ont pu venir jusqu'à Vienne qu'à la faveur des liens de famille qui unissaient le royal ami de l'artiste à la maison régnante d'Autriche. Cette rareté les rend d'autant plus précieux; mais il est clair que les Allemands n'en comprennent bien ni la valeur, ni le mérite. Je ne parle pas du portrait de la jeune infante Marie-Thérèse, devenue femme de Louis XIV; c'est une copie; ni du portrait de Philippe IV, peint, dans l'atelier de Vélazquez, par quelqu'un de ses élèves, comme Mazo-Martinez ou Pareja, en imitation de ceux du maître. Je parle des portraits de la jeune infante Marguerite et de sa sœur, deux charmants bijoux, tout aussi beaux et mieux conservés que le portrait de la même infante Marguerite, si admiré dans notre Louvre, et devant lequel les jeunes artistes se disputent une place pour leur chevalet. Je parle surtout d'un *Tableau de famille*, presque aussi vaste et excellent que celui duquel Luca Giordano disait : « C'est la théologie de la peinture. » Il représente cette fois, non pas la famille du roi, mais la famille du peintre, sa femme, fille de Pacheco, ses enfants, ses domestiques, et lui-même, qui s'est placé, dans un fond lointain, devant son chevalet, près du portrait figuré de Philippe IV. Ce précieux et magnifique ouvrage, qui devrait occuper une place d'honneur, est hissé jusqu'au faîte d'une salle secondaire. Il est évident que, toujours un peu arriérés sur les opinions qui ont cours en Europe, les Autrichiens ne savent pas encore

bien ce qu'est Vélazquez, ni le prix du trésor qu'il leur a légué.

ÉCOLES ITALIENNES.

A Vienne comme à Munich, comme en Flandre, la part des maîtres italiens n'a pas autant d'importance que celle des maîtres du Nord, soit allemands de l'école primitive, soit flamands des trois époques. Je ne veux pas dire que leurs ouvrages ne soient nombreux aussi; au Belvédère, les salles italiennes forment presque la moitié de l'édifice; mais ce n'est pas au Nord que les peintres de l'Italie ont envoyé leurs œuvres capitales, et celles qui s'y rencontrent n'ont pas aux yeux des étrangers, comme celles des vieux peintres nationaux, l'avantage d'être rares et quelquefois uniques. Sous ce rapport, Raphaël lui-même est éclipsé par Albert Durer; et Titien, quoique ami de Charles-Quint, qui partageait ses présents entre Vienne et Madrid, Titien n'a pas des armes égales pour lutter contre Rubens. Si l'on joint à cette circonstance celle que l'histoire et la manière des maîtres italiens sont plus généralement connues que l'histoire et la manière des maîtres allemands, on conviendra que le reste de notre tâche peut se simplifier beaucoup, et qu'il suffira presque à présent d'indiquer, avec autant de brièveté que le ferait un catalogue, les principales œuvres qui se rencontrent dans les salles italiennes. Nous tâcherons seulement, en dressant cette liste, d'y mettre un peu plus d'ordre que n'en offre le placement des cadres, fait sans nul respect pour l'histoire de l'art, au point que souvent la confusion habituelle peut, à juste titre, se nommer pêle-mêle.

Il serait impossible d'étudier au Belvédère, comme à la

Pinacothèque, les origines de l'art italien. On chercherait en vain quelque monument des temps antérieurs à la formation des grandes écoles. Les plus anciens ouvrages appartiennent au milieu du quinzième siècle, et tous au nord de l'Italie. Outre une *Vierge glorieuse* du Vénitien Luigi Vivarini, de Murano, qui peignait encore à cette époque comme les Bysantins, à la détrempe sur fond d'or ; — outre un *Christ sur les bords de la mer de Tibériade*, de Marco Basaiti, qui s'obstinait dans ce vieux style des frères Murano cinquante ans plus tard ; — on trouve deux précieux échantillons du Padouan Andrea Mantegna, auquel l'école lombarde doit sa fondation. Le premier est un *Saint Sébastien à la colonne*, de petite dimension, mais de haut style, et d'exécution parfaite. On reconnaît, à l'arrangement de ce petit tableau, et surtout du fond de paysage qui l'entoure, le maître qui étudiait avec le même soin l'antiquité jusque dans ses moindres débris, la nature jusque dans ses moindres détails. Il s'est amusé à tracer dans les nuages la figure d'un guerrier à cheval. Le second échantillon se compose d'une série de huit dessins en grisailles sur papier, qui représentent autant d'épisodes d'un *Triomphe romain*. C'est le même sujet, et ce sont probablement les premières esquisses des neuf toiles peintes à la détrempe, que l'on conserve au palais d'Hampton Court, et qui n'étaient elles-mêmes, dans l'opinion de Mantegna, que des cartons préparés pour la grande fresque circulaire du palais du T, à Mantoue. On nomme les esquisses de Vienne, comme les cartons d'Hampton-Court, le *Triomphe de Jules César à son retour des Gaules*. Il y aurait erreur, au moins dans la seconde partie du titre. D'abord la figure du triomphateur manque dans ces dessins, et laisse le champ libre aux suppositions. Ensuite, on porte dans son cortége des statues, des vases, des tableaux, les *Tabulæ pictæ*, les *Simulacra pugnarum picta*, dont parlent Tite-Live et Pline, toutes choses qui ressemblent plus aux dé-

pouilles des Grecs qu'à celles des Gaulois et des Bretons. Ce serait donc plutôt le triomphe de Paul-Émile après sa victoire sur Persée, ou de Sylla après la prise d'Athènes, ou de César après Pharsale.

De toutes les écoles italiennes, la plus riche au Belvédère, comme au *Museó del Rey* de Madrid, est la vénitienne. Cette richesse s'explique, non-seulement par le voisinage de Venise et de Vienne, aujourd'hui réunies sous le même sceptre, mais encore, comme celle du musée espagnol, par les relations personnelles, presque familières, qu'eurent Charles-Quint et ses successeurs avec Titien et ses émules. Leurs ouvrages furent en quelque sorte partagés dès l'origine, ainsi que les États du César, entre Philippe II et Ferdinand Ier. Parmi ceux qui ont pris le chemin de Vienne, voici, je crois, les principaux :

De *Giovanni Bellini :* outre une assez belle *Madone*, adorée par saint Joachim, une *Jeune fille* qui se peigne devant son miroir. Ce tableau porte pour signature, *Johannes Bellinus faciebat MDXV*. Il a donc été peint, si la date est fidèle, une année seulement avant la mort de Bellini, qui avait alors quatre-vingt-neuf ans. C'est une longévité laborieuse presque aussi étonnante que celle de Titien.

De *Giorgion :* l'excellent portrait d'un chevalier en armure de guerre, l'*Apôtre saint Jean*, *David portant la tête et l'épée de Goliath*, un *Jeune homme couronné de pampre*, accosté par un bandit, morceau d'une exécution magnifique, enfin le tableau connu sous le nom des *Trois arpenteurs*, qui sont plutôt trois astrologues, composition noble, forte, énergique, entourée d'un excellent paysage, mérite bien rare alors et presque entièrement nouveau. Je ne cite point, parmi les œuvres du peintre de Castelfranco, une *Madeleine* qui porte son nom. Elle est vraiment trop moderne, ou trop modernisée par les restaurations, pour qu'on l'attribue raisonnablement à un maître mort en 1511.

De *Titien :* trente-cinq ouvrages forment sa part au Belvédère. C'est presque autant qu'à Madrid. Toutefois leur importance générale n'est pas égale à leur nombre, et celui-ci même courrait grand risque d'être diminué, si l'on écartait toutes les toiles douteuses avec la sévérité qu'exige le nom de galerie publique. Voici, parmi les œuvres du grand peintre de Cadore, celles qui me semblent les plus précieuses et les moins contestables : un *Ecce Homo,* grande scène disposée comme la *Présentation au temple* de Venise. Le sujet principal est dans un coin du tableau, dont l'objet véritable est de réunir une foule de personnages, portraits sans doute pour la plupart. On a reconnu l'Arétin, par exemple, sous les traits de Pilate. Dans cette foule sont des cavaliers, des dames, des pages, tous en costume du seizième siècle, et l'on y trouve jusqu'à l'aigle noire à deux têtes. Ce bizarre et magnifique ouvrage est signé : *Titianus eques Cæs.* 1543 ; il fut fait lorsque Charles-Quint nomma Titien chevalier de l'empire; — *Diane au bain, découvrant la faute de Calisto*, scène très animée, très vive, où l'artiste a merveilleusement réussi à peindre chair sur chair, comme dans l'*Offrande à la Fécondité* de Madrid ; — une *Danaë séduite*, répétition variée de celle qu'on enferme à Naples dans le cabinet réservé. Au lieu de l'Amour, c'est une vieille matrone qui reçoit les pièces d'or dans un bassin. Cela est plus conforme au sens de l'apologue mythologique ; — deux petites *Saintes Familles*, dans la première manière de Titien, entre son maître Bellini et son condisciple Giorgion ; — la *Femme adultère*, belle composition, où les têtes sont vraiment douées de la vie ; — une *Lucrèce se poignardant devant Collatin*, qui réunit l'énergie de l'expression à celle du pinceau ; — une autre *Lucrèce* avec l'inscription *Sibi Titianus f.*, mais qui ne répond pas pleinement à cette haute idée d'un cadeau que se fait le peintre à lui même ; — une double *Allégorie*, en l'honneur de la belle maîtresse d'Alonzo de Avalos, marquis

del Vasto ou du Guast, l'un des meilleurs généraux de Charles-Quint, défait pourtant à Cérisoles; nous avons aussi son portrait au Louvre avec celui de la même femme. Prodiges de couleur, ces tableaux doivent compter parmi les chefs-d'œuvre de Titien. — A ces diverses compositions, il faut ajouter un curieux paysage avec des moutons, et enfin plusieurs portraits : — l'électeur de Saxe, Jean-Frédéric le Magnanime; — Isabelle d'Est, duchesse de Mantoue; — le pape Paul III, dont Titien a tant de fois répété la tête, pareille à celle d'un vieux singe; — l'historien Benedetto Varchi; — un certain Giacomo Strada de Rosberg, qui prenait le titre d'*antiquaire impérial;* — une jeune femme, dans un manteau de fourrure, représentée avec le sein et les bras nus, et dont la chair est aussi admirable que celle de la *Salomé* de Madrid, etc. — Quant au portrait de Charles-Quint à cinquante ans, il n'est guère acceptable, malgré sa longue inscription latine. Ce n'est ni la taille du fils de Jeanne la Folle, ni ses traits, ni sa barbe, rousse quoique blanchissante, et quand on a vu les vrais portraits de Charles-Quint par Titien, on ne reconnaît, dans celui-ci, pas plus le peintre que l'empereur.

De *Tintoret :* sept à huit portraits d'hommes, en pied ou en buste, tous inconnus, sauf celui du vieil amiral Sebastiano Venier, qui commandait la flotte vénitienne à Lépante, et parmi lesquels je donnerais la préférence au portrait d'un vieillard asssis, portant le n° 44, dans la première salle italienne. — Une seule composition religieuse, le *Portement de croix*, de petite dimension, mais excellente, pleine d'air, de lumière, de mouvement, et dont l'ensemble est du plus grand effet; — une *Suzanne* surprise par les vieillards, ouvrage que Tintoret a peint certainement dans un de ses accès de *furore*, car il est rempli de fautes grossières, mais où l'on ne saurait trop admirer l'éclat lumineux des chairs, trouvé du premier jet, etc.

De *Paul Véronèse :* une *Adoration des Mages*, dont le dessin est un peu contourné, mais la couleur très énergique, jetée peut-être avec une largeur voisine de la précipitation ; — *Judith triomphante*, portant la tête d'Holopherne, digne du même éloge et du même blâme, où l'on sent aussi quelque peu l'abus d'une facilité consommée ; — *Vénus et Adonis* et le *Centaure Nessus donnant sa robe à Déjanire*, deux simples esquisses, faiblement touchées ; — *Adam et Ève* chassés du paradis sur la terre, ou la *Première famille*, du plus vigoureux clair-obscur ; — la *Vierge glorieuse* entre sainte Catherine et sainte Barbe, et le *Christ guérissant la femme malade*, en figurines, mais fins, lumineux, charmants ; — le portrait de la belle Catherine Cornaro, reine de Chypre, de Marc-Antonio Barbaro, ambassadeur de Venise près de Selim II, et quelques autres.

Près de la *Première famille*, est un *saint Augustin* de Carletto Véronèse, ce fils si chéri, si regretté, qui, mort à vingt-six ans, égalait déjà son père, comme le disait celui-ci avec orgueil, et comme le prouve clairement ce tableau même, rare et précieux. Un autre tableau, l'*Adoration des Bergers*, est signé, ainsi qu'une des *Cènes chez Levi* de Venise, *gli eredi di Paolo Veronese ;* ce sont probablement son frère Benedetto et son second fils Gabriele, qui abandonna l'art pour le commerce, après avoir terminé les ouvrages que son père laissait inachevés. On peut citer, avec ces travaux de la famille de Véronèse, un beau portrait de jeune homme attribué au fils de Titien, Orazio Vecelli, qui mourut de la peste sur la même couche que son père. Il est fâcheux que le Belvédère n'ait rien du fils de Tintoret, Domenico Robusti, qui soutint aussi avec quelque éclat le lourd fardeau du nom paternel.

De *Cima da Conegliano :* une *Sainte Famille* entre saint Jérôme et saint Louis, évêque, l'une des belles œuvres de ce maître simple et religieux, qui, fidèle au premier style

de Bellini, paraît moins un Vénitien qu'un Florentin ou un Lombard.

De *Palma le vieux* : une *Visitation de sainte Élisabeth*, grande composition, bien éloignée, par le style, du tableau de Raphaël sur le même sujet, mais s'approchant, par la couleur, des bons ouvrages de Titien ; — deux *Madones*, adorées par des bienheureux, sujet tant de fois répété ; — quelques portraits, entre autres celui du jeune Gaston de Foix, le *Foudre d'Italie*, tué à vingt-trois ans, en gagnant la victoire de Ravenne.

De *Palma le jeune* : un *Christ mort* sur les genoux de Marie, et une *Mise au tombeau* d'un grand sentiment religieux.

De *Bonifazio* : diverses figures de bienheureux, saint Jérôme en regard de saint Jacques, saint Jérôme avec saint Jean-Baptiste, saint François d'Assise avec saint André, d'une grandeur mâle et d'une exécution nerveuse, qui les rapprochent beaucoup de Giorgion, par le style et par la couleur ; — deux *Annonciations*, en pendants, qui rappellent Titien, et qui achèvent de donner à Bonifazio une place bien voisine de ses maîtres.

De *Paris Bordone* : deux portraits de femmes, moins beaux que celui de Munich ; — une composition de *Vénus et Adonis*, moins belle que l'*Anneau de saint Marc*, son chef-d'œuvre à Venise.

De *Lorenzo Lotto* : une *Madone* couronnée de fleurs par un ange, et adorée par sainte Catherine et saint Jacques le Majeur, tableau d'un grand style, d'un grand effet, et qui, s'il est authentique, doit donner une haute idée de ce maître dont la vie est peu connue, dont les ouvrages sont rares, et de plus incertains, car ceux qu'on lui attribue sont de styles différents, quelquefois opposés.

Je réunis ensemble, pour achever la liste des Vénitiens, plusieurs bonnes pages du Bassano (Jacopo da Ponte), *Dieu*

montrant à Abraham la terre promise, le *riche et le pauvre Lazare*, *Thamar conduite au bûcher*, etc. ; — une belle *Adoration des Bergers*, d'Andrea Schiavone ; — une grande *sainte Famille* et la *Femme adultère*, que l'on peut ranger parmi les meilleurs ouvrages du Padovanino (Alessandro Varottari) ; — un très beau portrait du procurateur de Saint-Marc, Ottaviano Grimani, par Bernardino Licinio, fils ou neveu de Pordenone ; — *Jacob bénissant ses petits-fils*, les enfants de Joseph, par Charles Loth (1632-1698), ouvrage remarquable du meilleur peintre vénitien de la décadence ; — un portrait de jeune homme, attribué au *Greco*. On lit au bas *Teoscopoli f.*, mais le *Greco* se nommait Dominique Théotocopuli, comme le constatent plusieurs actes authentiques dressés en Espagne, où il passa plus de cinquante années. Rien, d'ailleurs, dans ce portrait ne rappelle le maître de Tristan et de Mayno. Pouvait-il avoir tant changé, en passant de Venise à Tolède? ou bien Titien compte-t-il deux Grecs parmi ses disciples?

J'ai réservé, pour finir, le tableau qui, dans l'école vénitienne attire le plus les regards et les éloges, non-seulement de la foule, mais des gens instruits. On le cite à Vienne comme une des merveilles du Belvédère. C'est *sainte Justine*, sa palme à la main, la licorne à ses pieds, invoquée par le commettant du tableau, que termine un fond de paysage. La composition est heureuse, sage, noble ; la pose et le mouvement de la sainte sont aussi gracieux que les traits de son visage ; et la couleur générale, sans avoir tout l'éclat de celle de Véronèse dans ses œuvres d'élite, en rappelle les charmantes teintes argentées. De quel peintre est ce tableau justement célèbre, qui n'est point évidemment des grands maîtres vénitiens? Les uns le donnent au Pordenone (Giovanni Antonio Licinio, (1484-1540), d'autres au Moretto (Alessandro Buonvicino, qui travaillait de 1516 à 1547). Mais le premier, beaucoup plus connu, a plus de partisans, et je crois, en ef-

fet, que la *sainte Justine* de Vienne est sœur du *saint Laurent Giustiniani* de Venise. C'est le même dessin châtié, la même couleur vive et juste, le même charme sans mollesse et sans afféterie.

L'école florentine ne compte en vérité que deux tableaux dans le Belvédère, je veux dire authentiques et importants. L'un est du célèbre moine Fra Bartolommeo della Porta, ou di San-Marco, qu'on appelle communément *il Frate*. C'est la *Présentation au Temple,* œuvre de haut style, de grand caractère, de forte exécution, digne d'être comparée aux meilleures du palais Pitti. Elle porte la date de 1516, année qui précéda celle de la mort du peintre, et l'inscription : *Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio*, fait allusion à son entrée dans le couvent des Dominicains de Saint-Marc, en 1500, après le supplice du novateur Savonarole, dont il fut un des plus fervents sectateurs. L'autre tableau est un *Christ mort*, pleuré par sa mère et deux anges, d'Andrea del Sarto. C'est un ouvrage peu fini, où l'on voit clairement les traces des retouches, même dans le dessin, car, en maint endroit, le crayon de l'esquisse se montre à travers la peinture. Mais le style a tant de noblesse, l'expression tant de charme, la couleur tant d'éclat et de transparence, l'effet général tant de grandeur, que ce tableau, comme le précédent, tiendrait une place honorable dans le palais Pitti, près des autres chefs-d'œuvre d'Andrea del Sarto.

Je ne citerai point, après ce *Christ mort*, les autres ouvrages qui lui sont attribués, un *jeune Tobie* plus que douteux, et une *sainte Famille* augmentée de deux anges, simple copie dont l'original est à Munich. Je ne citerai pas non plus pour œuvre de Léonard une *Hérodiade devant la tête de saint Jean*, autre copie, peut-être par Cesare da Sesto, dont l'original est à Hampton-Court; ni enfin, pour œuvre de Cristoforo Allori, une *Judith portant la tête d'Holopherne*, qui est encore une copie, et fort médiocre,

de la célèbre *Judith* du palais Pitti. On peut s'étonner vraiment, je dirais presque s'indigner, de voir les noms de tels maîtres prostitués à des œuvres si notoirement apocryphes, et si peu dignes de leur renommée.

Il y a du vieux Bronzino (Angelo Allori), une belle *sainte Famille* sur un fond de paysage, et de son neveu Alessandro Allori, le second Bronzino, l'un des plus importants de ses ouvrages devenus rares : le *Christ servi par Marthe et Marie.* Des inscriptions latines viennent en aide à la peinture pour expliquer ce sujet fort clair cependant, et, comme dans les anciennes comédies espagnoles, l'auteur demande modestement pardon pour l'imperfection de son œuvre : *A. D. MDCV, Alexander Bronzinus Allorius civ. flo. dum pingebat melius lienare non potuit.* Ajoutez à cela une *sainte Famille* de Vasari, dans la manière dure et sèche des peintures de chevalet de son maître Michel-Ange, puis quelques faibles échantillons de Furini et du Cigoli, deux imitateurs de Corrége, et vous aurez toutes les œuvres de la puissante école florentine que réunit le Belvédère.

L'école romaine, en la faisant remonter jusqu'au maître de Raphaël, n'est pas beaucoup plus riche. Le Pérugin y tient le premier rang, même auprès de son élève. Sa *Madone* assistée de deux saintes femmes est belle, gracieuse, sainte en même temps, et d'une couleur exquise ; sa *Vierge glorieuse* entre saint Pierre et saint Paul, saint Jérôme et saint Jean-Baptiste, datée de 1493, est une de ses compositions les plus vastes, les plus excellentes, de celles qu'on peut nommer capitales. Dans la même salle, quatre tableaux portent le nom vénéré de Raphaël ; mais il faut l'effacer trois fois. Le *Spasimo* est une agréable copie réduite du grand chef d'œuvre de Madrid ; le *Repos en Égypte* et la *sainte Marguerite* foulant aux pieds le dragon, sont également (je crois pouvoir l'affirmer) des copies d'originaux connus, fort belles au reste l'une et l'autre, surtout la dernière où l'on sent la touche de

Jules Romain. Reste une petite *sainte Famille*, qu'on appelle la *Madonna del verde*, parce qu'elle est assise au milieu d'une prairie. Dans la bordure de la robe on distingue le millésime MDVI. Raphaël avait vingt-trois ans, et les œuvres de cette époque n'ont pas encore dépassé sa première manière. Cette charmante *Madone*, très bien conservée, rappelle par sa disposition la ravissante *Vierge au chardonneret* de Florence, où Jésus, debout entre les genoux de sa mère et le pied sur son pied, présente un oiseau au jeune fils d'Élisabeth; elle est comme la préparation de ce chef-d'œuvre de grâce et de simplicité.

Pour compléter la triple génération d'artistes, Jules Romain a, près de son maître, un *Pluton triomphant* et les *Attributs des quatre évangélistes*, groupés comme ceux de la *Vision d'Ézéchiel*, très petit cadre et très beau; — Polydore Caravage, une *Procris tuée par Céphale*, digne de ses grisailles des *chambres* du Vatican; — puis Domenico Feti, *Moïse devant le buisson ardent*, et le *Mariage de sainte Catherine*, grandes et fortes compositions; — puis Sasso Ferrato, une *Vierge au giron*, comme les cent autres taillées sur le même modèle; — puis Pierre de Cortone, une *Agar recueillie par Abraham*, bel ouvrage pour un temps de décadence; — puis enfin Carle Maratte, le dernier des Romains, plusieurs toiles de grandes et petites dimensions, entre autres la *Mort de saint Joseph*, bénie par le Christ, sujet répété deux fois, la *Trinité*, la *Fuite en Égypte*, etc., œuvres distinguées du seul maître qui ait conservé les traditions de la grande école romaine jusqu'au commencement du dix-huitième siècle.

Dans celle de Parme, à côté de quelques bons portraits du Parmigianino (Francesco Mazzuola), nous trouvons Corrége, le vrai Corrége, avec deux pages authentiques et charmantes, malheureusement bien dégradées l'une et l'autre. Ce sont deux aventures de Jupiter, l'*Enlèvement de Ganimède* par

l'aigle, la *Séduction d'Io* par la nue. On remarque dans le premier le mouvement plein d'aisance du jeune garçon qu'emporte l'oiseau divin et son chien qui saute en aboyant pour le suivre. Mythologique au dernier point, car la nue ne cache ni la tête ni les bras du dieu, le second rappelle beaucoup, dans sa grâce voluptueuse, l'*Antiope* que nous avons au Louvre.

Les Bolonais ont presque tous, sinon des œuvres dignes de leurs noms, au moins de leurs noms inscrits dans le Belvédère. Dominiquin manque seul à cette liste, que son absence, il est vrai, rend fort incomplète. Nous trouvons, du vieux Francia (Francesco Raibolini), une belle *Vierge glorieuse*, son sujet favori, signé avec une légère variante dans son titre d'orfèvre : *Francia aurifaber bonon*; — de Louis Carrache, une grosse et lourde *Vénus* jouant avec l'Amour; — d'Augustin Carrache, un *saint François d'Assise* recevant les stigmates sur le mont Alverno; — d'Annibal Carrache, un *Adonis* surprenant Vénus au retour de la chasse, un *Christ mort* descendu de la croix, enfin le *Christ à la Samaritaine*, fine composition dans un paysage excellent; — de Guide, huit à dix ouvrages de diverses dimensions, et dans ses deux manières : un grand *Baptême du Christ*, belle scène rendue avec toute la vigueur de coloris qu'il lui fut permis d'atteindre en la cherchant; une *Présentation au temple*, plus vaste encore, mais de ce ton pâle et fade qu'il eut le malheur, à mon avis, d'adopter comme un heureux progrès; une *Madone* adorant l'Enfant-Dieu, d'une teinte verdâtre, qui n'est pas plus heureuse que la teinte blanche; une *Madeleine*, tant de fois répétée; une *Sibylle*, les *Quatre Saisons*, etc.; — de Guerchin, un très beau *saint Jean dans le désert*, qu'il serait curieux de comparer à celui de Raphaël pour marquer les changements que l'art avait subis en passant de Rome à Bologne, et le *Retour de l'Enfant prodigue*, sujet répété deux fois. Le dernier (n° 32) présente

un magnifique effet de clair-obscur, naturellement produit par la lumière d'en haut, si chère et si familière au *Magicien de la peinture*; — de Lanfranc, une grande *Madone* apparaissant aux ermites saint Paul et saint Antoine ; elle est peinte, comme la plupart de ses tableaux, à la manière des fresques, pour être vue de haut et de loin ; — d'Albane, une *Vénus* voguant sur la mer, dont je ne me fais point garant ; — de Guido Cagnacci, une *Madeleine* repentante, assistée de trois anges, forte par le style et l'exécution, et une *Cléopâtre se tuant au milieu de ses femmes*, belle scène pleine de mouvement, d'expression, d'intérêt. On peut seulement reprocher au peintre, qui s'est élevé très haut dans cet ouvrage, d'avoir fait la reine d'Egypte trop petite et trop jeune, et de n'avoir aucunement varié le type de ses têtes ; — de Francesco Mola, la *Naissance de Marie*, grande toile d'au moins douze pieds carrés, composée avec sagesse et bon goût, mais plus pâle, plus délavée, plus fade enfin que les plus fades peintures de Guide. Le Mola (Francesco) aurait-il été son disciple dans la grande composition, comme l'autre Mola (Giam-Battista) celui d'Albane dans la figurine?

Nous pouvons placer ici Michel-Ange Caravage, qui tient aux Vénitiens par ses études, aux Bolonais par sa manière, aux Napolitains par ses élèves. Il a quatre ou cinq tableaux au Belvédère, un *David* avec la tête et l'épée de Goliath, un *Tobie conduit par l'Ange*, une *Flagellation*, etc., tous forts, énergiques, puissants comme d'habitude, mais dépourvus de noblesse et de sentiment religieux, puis la grande *Vierge aux couronnes de roses*, ainsi nommée parce que, du haut de son trône, elle fait distribuer des couronnes par saint Dominique et saint Pierre, martyr. Ce tableau est le plus fort, le plus énergique de tous, mais aussi le moins noble et le moins saint. Caravage s'y montre tout entier.

En arrivant, par son intermédiaire, aux peintres napolitains formés à l'école de son élève Ribera, nous rencontrons

deux *Batailles romaines*, de Salvator Rosa, vraies mêlées d'hommes et de chevaux, agitées, furieuses, sanglantes, où se reconnaissent plusieurs fragments copiés de la *Victoire de Constantin sur Maxence*, que Raphaël traça et que Jules Romain peignit après la mort de son maître dans la quatrième *chambre* du Vatican ; — le portrait d'un chevalier en armure, appuyé sur son épée, autre ouvrage, et plus rare, de Salvator Rosa, qui a moins cultivé ce genre que tous les autres, histoire, batailles, paysages, marines, etc. — Dix ou douze toiles de l'infatigable Luca Giordano, la plupart de pacotille, mais parmi lesquelles se trouve un de ses plus beaux ouvrages, la *Victoire de saint Michel sur les démons.* L'archange n'est, si l'on veut, qu'une gauche imitation du *saint Michel triomphant*, qu'envoya Raphaël à François Ier; mais le groupe des anges de ténèbres précipités du ciel, que Giordano a traité dans la manière énergique et sauvage de son maître Ribera, est vraiment superbe. Rien ne montre mieux son génie naturel et ses talents acquis; rien ne prouve mieux où pouvait atteindre ce praticien consommé, s'il eût eu de son art, dont il fit seulement un métier, un sentiment plus haut, plus noble et plus honnête.

Je citerai pour mémoire, en achevant cette liste des maîtres italiens, un *saint Thomas incrédule*, du Calabrais Mattia Preti, — un *Persée délivrant Andromède*, du cavalier d'Arpino, le Josépin, qui a signé fièrement, en singeant Raphaël, *Joseph Arpinas*, — un *saint Jean-Baptiste*, un *Joueur de luth*, et quelques autres peintures très énergiques du capucin génois Bernardino Strozzi, — une grande *Descente de croix*, de Solimène, digne de son maître Luca Giordano, — enfin, pour finir avec le dernier degré de l'art, avec ce qu'on appelle des curiosités, quatre pendants de Giuseppe Arcimboldo (1533-1593), qui a composé autant de têtes et de bustes avec des arbres, des légumes, des poissons et des ustentiles de ménage. Il est le premier, je crois,

qui ait imaginé ces bizarres tours de force, pareils aux acrostiches dans la littérature, et leur touche naturelle et brillante fait vivement regretter qu'il n'ait pas mieux employé son esprit et son pinceau.

Parmi cette foule d'Italiens, comme naguère parmi la foule des Flamands, se trouvent perdus quelques noms espagnols et français, Ribera, Murillo, Nicolas Poussin. Au milieu d'assez mauvaises imitations dont on charge le premier, il a du moins deux bustes pris dans sa série de *Philosophes mendiants*, Pythagore et Archimède, dignes de ceux qu'on rencontre dispersés à Madrid, à Paris, à Londres.—Mais on a mis le nom de Murillo sur un petit *saint Jean au mouton*, si laid de forme et si dur de touche, qu'en vérité l'on ne saurait, sans faire injure au maître, l'accepter pour un original. Quiconque a vu le délicieux *saint Jean* de la *National-Gallery*, ou le ravissant groupe de *Jésus et saint Jean* du musée de Madrid, ou tout autre *enfant* peint par Murillo, demeure persuadé que le Belvédère n'a du grand peintre de Séville qu'une médiocre copie. — Quant à notre Poussin, c'est bien un de ses ouvrages, et de ses plus beaux, qui le représente à Vienne. La *Prise et la destruction du temple de Jérusalem par Titus* est une très vaste composition, ainsi que l'exige un tel sujet, noble comme toujours, imposante, pathétique, et si pleine de mouvement et d'action, si remplie d'épisodes divers, que je serais tenté de la trouver un peu tourmentée. Quoique Poussin ait atteint maintes fois une exécution supérieure, le tableau offre un ensemble magnifique, et, soit parmi les vainqueurs enivrés du triomphe, soit parmi les vaincus qui meurent en martyrs, on rencontre d'admirables figures. L'étude profonde de l'antique se montre en chaque détail; qu'on regarde, par exemple, le Titus sur un cheval blanc au galop, comme le Méléagre et l'Atalante de la *Chasse au sanglier de Calydon* qui est à Madrid; ne dirait-on pas que Poussin a connu et copié la frise du Parthénon?

Le Belvédère n'est qu'un musée de peinture ; la statuaire en est à peu près exclue. Il ne s'y trouve pas un seul marbre antique, pas un seul ouvrage de l'art italien, depuis Nicolas de Pise jusqu'au Bernin, et, parmi quelques échantillons modernes qui ornent deux ou trois cabinets à l'extrémité des salles, je ne vois guère à citer qu'un *Jason* enlevant la toison d'or, de Joseph Kaehsmann, fait à Rome en 1829, dans le style plus gracieux qu'énergique des Canova et des Thorwaldsen. Laissons en paix quelques monstruosités qui l'accompagnent, et font de lui, par le contraste, un chef-d'œuvre incomparable.

Il faut rentrer dans Vienne pour admirer deux beaux ouvrages du ciseau, tous deux modernes, tous deux de Canova. L'un est dans l'église des Augustins, qui renferme aussi, sous des châsses de verre et dans des habits de brocard, les squelettes entiers de sainte Victoire et de saint Clément, spectacle plus édifiant sans doute, mais moins attrayant que celui d'une belle statue. C'est le mausolée de Marie-Christine d'Autriche, fille de Marie-Thérèse, et femme d'Albert, duc de Saxe-Elsten. Dans une pyramide ouverte, forme des grandes sépultures antiques, s'avance et descend un cortége funéraire. Précédée de jeunes filles en pleurs figurant l'Innocence, et suivie de la Bienfaisance qui soutient un vieillard, la Vertu voilée porte dans une urne les cendres de la princesse. Au seuil de la porte, un génie pleure appuyé sur un lion; c'est le symbole du mari resté sur la terre. Quoiqu'un peu théâtral et même un peu païen, ce mausolée fastueux est un très bel ouvrage, de beau caractère et de grand effet. Toutes ces figures se tiennent, s'enchaînent, se groupent parfaitement, et plusieurs d'entre elles, l'une des jeunes filles par exemple, ou le vieillard soutenu par la Bienfaisance, seraient, isolées, d'excellentes statues. En somme, le mausolée de Marie-Christine, plus considérable qu'aucun autre monument de Canova, ne recommandera pas moins son nom à

la postérité que les tombeaux qu'il a élevés aux Stuarts, à Pie VI, à Rezzonico, dans la vaste coupole de Saint-Pierre à Rome.

L'autre ouvrage de Canova, plus célèbre encore dans le monde des arts, est le groupe colossal de *Thésée vainqueur du Minotaure*. Pour recevoir et loger dignement à Vienne cet hôte italien, on a construit tout exprès, dans la petite promenade publique appelée *Jardin du peuple* (Volksgarten), un temple exactement copié, quant à la forme et aux dimensions, sur celui d'Athènes qu'on nomme temple de Thésée. Seulement la brique plâtrée a remplacé le marbre blanc du mont Hymette. Le groupe de Canova, comme la statue du dieu, est adoré dans ce temple, dont les prêtres sont des espèces de sergents de ville qui en ouvrent les portes à l'heure de la promenade. Coiffé du casque grec, et du reste entièrement nu, Thésée lève sa massue, l'arme du compagnon d'Alcide, pour achever le monstre qu'il vient d'abattre à ses pieds. Cette pose a peut-être le défaut le plus ordinaire des grandes compositions de Canova; elle est théâtrale. Mais la statue entière forme une superbe académie, où chaque membre, chaque muscle, indique parfaitement la force en action. Toutefois la plus belle partie du groupe me semble le Minotaure, si l'on peut encore lui conserver ce nom, après que le statuaire, sacrifiant à la beauté des formes la vérité historique, a fait du fils de Pasiphaë non plus un homme taureau, mais un homme-cheval, un centaure. Son mouvement, sous la pression de Thésée, qui lui serre le cou de la main gauche et l'estomac du genou, est le plus beau, le plus heureux qui se puisse imaginer. Sa tête renversée jusque sur la croupe, qui essaie, par un effort convulsif, de relever ce double corps; sa poitrine haletante, ses jambes pliées et comme rompues sous lui, ses bras exténués auxquels il ne reste que la force de chercher un appui par terre, tout cela forme un ensemble admirable, et rappelle le fa-

meux groupe antique des *Lutteurs*, où le vainqueur est aussi surpassé par le vaincu. Le marbre même, dans cette partie du groupe, a le grain plus mat, les veines plus belles. Comme la force dans Thésée, la douleur est merveilleusement rendue dans le Minotaure, et l'on pourrait, cherchant l'occasion d'une critique, trouver une ressemblance très voisine entre sa tête et celle du Laocoon. Thésée offre également dans ses traits, où se peignent la colère et la fierté dédaigneuse, quelque rapport avec l'Apollon Pythien. Peut-être l'artiste a-t-il voulu rendre ainsi une sorte d'hommage aux deux grands chefs-d'œuvre que l'art grec lui offrait en modèles. J'ai remarqué une légère circonstance, qui prouve combien le jeune paysan de Possagno avait su mettre à profit son éducation improvisée, pour étudier l'antiquité jusque dans les plus petits détails. Il a donné à son héros les oreilles enflées des athlètes pancratiastes. C'est Thésée, en effet, qui, devenu roi d'Athènes, institua les petites Panathénées, où se célébraient des jeux gymnastiques, et lui-même prit souvent part à ces jeux, comme tant d'autres hommes illustres de la Grèce, même bien après les temps héroïques, comme Pythagore, Chrysippe, et même le divin Platon. Si quelque chose peut consoler Vienne de n'avoir pas une seule œuvre qui lui montre l'art de Phidias ou l'art de Michel-Ange, c'est assurément la possession des deux monuments que lui a laissés Canova.

GALERIES PARTICULIÈRES.

Parmi les grandes villes de l'Europe qui possèdent des musées publics, il en est quelques-unes où se trouvent encore des galeries particulières presque aussi riches en objets d'art. A Rome, par exemple, près du Vatican et du Capitole, sont les galeries Borghèse, Doria, Sciarra; à Venise, près de l'*Academia delle belle-arti,* le palais ducal, les galeries Manfrin, Barbarigo, Capovilla; à Londres, près de la *National-Gallery*, les collections de Buckingham-Palace, des ducs de Sutherland et de Bridgewater, du marquis de Westminster, du comte de Carlisle, de MM. Peel, Rogers, Baring, etc., et l'on trouve dans presque toutes les villes de Belgique et de Hollande d'assez nombreux cabinets d'amateurs. Mais Vienne, sous ce rapport, mérite le premier rang, et ses galeries particulières, toutes proportions gardées, me semblent plus remarquables que son musée impérial. Il y a, dans la capitale de l'Autriche, des maisons princières, jadis souveraines, qui luttent avec l'empereur même de richesse et de luxe, et jusque dans la possession de ces trésors des arts qui ne donnent pour revenu que le plaisir et l'honneur de s'en dire le maître. Telles sont les familles Lichtenstein et Esterhazy, lesquelles, dès longtemps et de père en fils, accumulent dans leurs palais des œuvres choisies, qui se transmettent avec le nom et la fortune, comme des biens de mainmorte, chacun

se faisant une loi de respecter cet héritage et une gloire de le grossir. Quoique mon sujet se borne aux collections publiques, aux musées, et qu'il ne puisse s'étendre aux collections particulières, qui me conduiraient de proche en proche des galeries d'anciennes familles aux récents cabinets d'amateurs, puis aux simples salons de la bourgeoisie, cependant il est impossible de passer sous silence des collections formées avec autant de soin, de frais et de temps que celle d'un État, et qui surpassent par leur célébrité, par leur importance, un grand nombre de musées publics. En les ouvrant aux visiteurs de tous les pays avec une générosité réelle et louable, mais qui n'exclut pas le juste orgueil de la propriété, les maîtres de ces galeries donnent jusqu'à un certain point le droit d'en contrôler la composition, et, en tout cas, celui de la faire connaître aux amis des arts. J'en parlerai donc, avec moins d'étendue sans doute, mais de façon pourtant à ce que les voyageurs qui se fieraient à ma recommandation, sachent par avance ce que leur offriront à voir ces musées de princes.

Dans le faubourg Lichtenthal, au milieu d'immenses jardins, s'élève un vaste palais, avec colonnade, péristyle, grand escalier d'honneur, haute rotonde de marbre blanc et de granit rouge, et décoré de haut en bas d'assez belles fresques peintes par Bellucci et le jésuite Pozzo. C'est dans ce palais qu'est logée la galerie du prince Lichtenstein ; elle l'occupe tout entier. Le rez-de-chaussée et les deux étages se divisent en vingt-cinq salles, grandes généralement, hautes, bien éclairées, et l'on y compte, outre un assez grand nombre de statues en marbre et en bronze, la plupart copiées de l'antique, outre des sculptures en bois et en ivoire, outre diverses curiosités, un total de *mille quatre cent quarante-huit tableaux*. Sans doute il se rencontre, dans une telle masse de peintures, beaucoup d'œuvres faibles et apocryphes, beaucoup d'inutilités, beaucoup de fatras ; sans doute,

il serait désirable qu'on fît un triage sévère, qu'on séparât l'ivraie du bon grain, et certes, si l'on enlevait quatre ou cinq cents tableaux de la galerie Lichtenstein, loin de l'appauvrir, on donnerait au reste, dès lors authentique et choisi, la valeur immense que résume ce simple mot : « Tout est bon. » Mais supposons que ce triage est fait ; n'ouvrons pas même les yeux dans quelques salles du second étage, où commence la promenade des visiteurs ; bornons-nous à compter et à voir un millier de cadres, moins encore, cinq cents ; ce sera bien assez pour une utile et intéressante promenade d'artiste.

Les diverses écoles de peinture n'occupent pas, dans la galerie Lichtenstein, une place proportionnée à leur importance ; il en est même qui ne sont point représentées. Telle est, par exemple, l'école espagnole tout entière, qui n'a pas le moindre échantillon. Il y a bien, et même en assez grand nombre, des cadres qui portent le nom de Ribera, mais où l'on ne trouve de lui que son nom ; évidemment ce n'est rien de plus que d'incomplètes imitations de sa manière, que des ouvrages d'élèves attribués au maître. L'école française n'est pas beaucoup plus riche. Pourtant on y rencontre les noms et les œuvres des deux Poussin, de Lebrun, de Valentin, de Joseph Vernet, parmi lesquels se distinguent une *Guérison du Paralytique*, par Nicolas Poussin, et une *Scène du Massacre des Innocents*, par Lebrun. L'école italienne, prise en masse, est de même fort incomplète, et généralement faible, quoiqu'elle réunisse quelques noms des plus célèbres, et quelques œuvres des plus excellentes. L'ancienne école allemande n'a aussi que de rares et faibles échantillons ; mais pour l'école flamande, la galerie Lichtenstein ne le cède à nulle autre au monde en richesse et en heureux choix. Nous ne serons point obligés ici de suivre rigoureusement l'ordre historique ; en nous bornant aux grandes divisions de l'art, nous indiquerons sommairement les morceaux d'élite, que

nous rangerons plutôt suivant leur mérite et leur importance que suivant leurs dates.

Pour réunir en un seul article tout l'art du Nord, nous indiquerons en premier lieu les œuvres de la primitive école allemande, — quelques morceaux du vieux Wohlgemuth, — les deux volets d'un triptyque d'Albert Durer, dont le panneau central manque : ils ne contiennent que les portraits des commettants ; — plusieurs tableaux de Lucas Kranach, entre autres une petite *Descente de croix*, et une *Vénus consolant l'Amour piqué par des abeilles*, grande et précieuse académie du premier peintre protestant, — enfin quelques peintures de Holbein, surtout un excellent portrait d'homme daté de 1537.

Dans l'école flamande, et sur toute la galerie, règnent Rubens et Van-Dyck. Le premier occupe à lui seul la plus vaste des salles en forme de galerie ; le second en remplit une autre carrée presqu'aussi grande. Des ouvrages de Rubens, le plus important est l'*Histoire de Décius*, formant six tableaux, où les personnages sont de grandeur naturelle. Cette magnifique série, digne de soutenir le parallèle avec les plus belles œuvres du maître, commence à la bénédiction du consul par un flamine, lorsque, avant la bataille contre les Latins, il se dévoue aux dieux infernaux, et finit au triomphe que lui décerna Rome après sa mort. Vient ensuite une grande *Assomption*, évidemment faite pour un point de vue très élevé. Le groupe du bas est superbe de couleur et d'effet, mais la Vierge me paraît moins belle, moins noble que celle du maître-autel de la cathédrale d'Anvers. Dans un autre grand tableau mythologique et allégorique, Rubens a réuni, dit-on, les portraits de sa mère, de ses trois femmes, qu'il a peintes nues en déesses, et de ses deux enfants, dont le plus jeune, encore au berceau, étouffe deux serpents, comme un autre Hercule. Près de ce tableau de famille se trouvent les portraits réunis de ses deux fils, âgés d'environ douze et huit

ans. Rubens les a traités avec un amour tout paternel ; jamais il n'a rencontré une vérité plus complète, une couleur plus merveilleuse. Après ces pages d'élite, reste à citer encore une petite *Mise au tombeau* de vigoureux effet, un *Silène*, charmante bacchanale, un très beau portrait d'homme, les têtes de *Cléopâtre* et de *Marc-Antoine* en camée, diverses esquisses, une *Sainte Famille*, un *Christ en croix*, une *Andromède*, etc.

La salle de Van-Dyck renferme jusqu'à vingt-quatre ouvrages de son pinceau. Dans ce nombre, comme d'habitude, il y a plus de portraits que de compositions. L'on y rencontre cependant une *Vénus demandant à Vulcain l'armure d'Énée*, une charmante *Madone* et un magnifique *Christ mort* entouré de sept personnages. Ce *Christ*, étendu en raccourci avec autant de bonheur que d'audace, peut passer pour l'un des meilleurs de Van-Dyck, qui a fréquemment traité le même sujet. Je ne ferai qu'indiquer à la suite de ses œuvres historiques quelques charmantes grisailles. Mais, en arrivant aux portraits, tous de choix, et parmi lesquels se distinguent ceux de l'infante Claire-Eugénie d'Espagne, devenue abbesse des Clarisses après la mort de son mari l'archiduc Albert d'Autriche, et du peintre David Ryckaert, en robe et en bonnet à fourrures, je dois m'arrêter un moment sur deux vrais et complets chefs-d'œuvre. Honneur de la galerie Lichtenstein, ils égalent, comme ouvrages d'art, les fameux portraits du bourgmestre et de sa femme que possède la Pinacothèque de Munich, et ils l'emportent sur eux par l'intérêt qui s'attache à la beauté et à la gloire. Ces portraits, placés en pendants, sont aussi ceux d'une femme et d'un homme. La première, modèle de grâce, d'amabilité, de charme attrayant, est une jeune princesse de Tour et-Taxis ; le second, plus étonnant encore, présente une admirable tête de guerrier, pleine d'énergie et de puissance ; il porte le front haut, il a l'œil vif, impérieux, et sa moustache rousse, retrous-

sée en pointe, couvre une bouche où se lit la fierté dédaigneuse et l'habitude du commandement. C'est le fameux Wallenstein, duc de Friedland, l'adversaire de Gustave-Adolphe, et l'un des deux héros de la guerre de trente ans.

Près de ces prodigieux portraits s'en trouve un excellent de Van der-Helst, un homme en pied appuyé sur son épée; quelques autres de François Porbus, et un vigoureux *Silène* du meilleur condisciple de Van-Dyck, Jordaens.

Nous entrons ensuite dans la foule immense des petits Flamands. Là, bien entendu, le détail devient impossible; il faut se borner aux noms des maîtres et à quelques sommaires indications de leurs œuvres principales. En remontant aux plus anciens, l'on trouve un petit triptyque de Jean Van-Eyck; — une *Tête de Christ* et deux petits portraits attribués à Hemling, mais qui sont peints à l'huile comme les tableaux de l'Hemling de Munich; — quelques échantillons de Lucas de Leyde et de Quintin Metzys; — enfin l'un des plus considérables et des plus curieux ouvrages de Breughel le vieux. C'est une grande *Danse macabre*, où la mort, sous mille formes, frappe tous les âges, toutes les conditions, tous les états. En arrivant aux maîtres plus modernes, on rencontre successivement deux portraits de Rembrandt par lui-même, jeune et vieux, une *Marine*, sujet rare dans son œuvre, et la *Rencontre de Diane et d'Endymion* d'un grotesque incroyable, mais du plus bel effet de lumière et de clair-obscur. Rien de laid en fait de style, rien de beau en fait de couleur, comme cette lourde et resplendissante déesse au croissant, qui descend d'un char traîné par des cygnes, comme ces deux meutes de chiens qui se saluent et se caressent à leur manière; — plusieurs cadres de David Téniers, une *Tentation de saint Antoine*, toujours avec l'œuf-poulet, un *Dîner de singes*, un vaste *Arsenal*, etc.; — une très belle *Danse grotesque* d'Adrien Ostade; — quelques pages capitales de Wouwermans, une grande *Bataille*, l'*Attaque*

d'un convoi, des *Baigneurs*, et plusieurs échantillons de son disciple Palamède ; — un portrait de Gérard Douw (*sic*) par lui-même, presque de grandeur naturelle, rare par conséquent ; — plusieurs morceaux choisis de F. Franck, sur cuivre, de Breughel de Velours, du Bourguignon Jacques Courtois, de J. Steen, F. Bol, Van-Ekhout, Van-Balen, Brauwer, Craesbeck, Lingelback, Francisque Millet, Terburg, Mieris, Ryckaert, Van-der-Does ; — une grande, *Adoration des bergers* de Honthorst, et deux jolis portraits de Sckalken, son rival pour les effets de nuit ; — une *Descente de croix* d'Adrien Van-der-Werff ; — plusieurs ouvrages importants de Poelenburg, entre autres un *Moïse sauvé* ; — un portrait de Seybold par lui-même, dans le genre de son maître Denner ; — une *Foire* avec des baladins, peinte par Van-der-Meulen, sans doute avant qu'il fût devenu peintre historiographe de Louis XIV ; — un grand et magnifique *Paysage* de Wynants, daté de 1666 ; — une *Forêt* et une *Marine* de J. Ruysdaël ; un *Paysage* d'Hobbema, vaste et beau ; un autre de Waterloo, innocent, naïf, vrai ; d'autres encore de Cuyp, de Fabricius, de Pynaker, de Van-Artois, de Swanevelt, de Moucheron, de Breddel, imitateur de Wouwermans, etc. ; — plusieurs *Marines* de Backuysen, entre autres une grande *Tempête*, où l'on voit le naufrage d'un vaisseau contre un château-fort ; — plusieurs tableaux d'*animaux* vivants ou morts de Sneyders, Weenix, Fyt, Hondekoeter, Tam, Walkenburg, Rudhart, Hamilton ; — des *Fruits* de De Heem ; — enfin des *Fleurs* de Van-Huysum, Mignon, Rachel Ruysch.

Il ne manque, comme on voit, aucun nom et aucune œuvre à l'école flamande dans la galerie des princes Lichtenstein. Quatre noms et quatre œuvres y soutiennent principalement l'honneur des écoles d'Italie. Ces noms sont Raphaël, Corrége, Sasso-Ferrato et Caravage ; voici brièvement le sujet de leurs œuvres :

De Raphaël, la *Vierge à la pomme*, sur panneau de bois; belle et charmante madone, quoique d'exécution un peu dure, et qui appartient au passage entre la première et la seconde manière. Cette madone occupe la place d'honneur dans les salles italiennes, dont elle semble comme le maître-autel, entourée du plus riche cadre que j'aie jamais vu dans nulle collection; — de Corrége, le *Sommeil de l'Amour*; il dort sur un genou de Vénus, qui veille à son repos, le doigt sur la bouche et une flèche à la main, qui avertit et qui menace. C'est un vrai et complet Corrége, beau, ravissant, divin; — de Sasso-Ferrato, une *Vierge* enveloppée d'un long voile bleu, vue presque entière et de grandeur naturelle. Par la dimension, la forme et la beauté, c'est une page extraordinaire dans l'œuvre de Sasso-Ferrato, qui a, comme on sait, presque uniquement répété deux sujets et deux modèles, la *Madone priant* et l'*Enfant au giron*; — enfin, de Caravage, le portrait en grandeur naturelle d'une jeune fille assise près d'une table et jouant du luth. C'est aussi une œuvre extraordinaire; car, se dépouillant de son exagération habituelle et de son penchant au laid, au grotesque, au bizarre, le maître brille ici par la vérité, la grâce, la noblesse et le charme.

Près de ces quatre pages capitales, on peut placer quelques œuvres très distinguées : un portrait d'homme, par Raphaël, à ses débuts; — un autre magnifique portrait d'homme, par Giorgion; — un autre encore, par Mantegna; — une charmante *Sainte Famille* de Pérugin, où Marie adore l'Enfant-Dieu que soutient un ange; — une autre belle *Madone* de Francia; — une *Vénus couchée* de Guide, semblable à celles de Titien, sauf la couleur. Dans le fond du tableau, l'Amour repousse un Satyre. C'est une des œuvres les plus soignées et les plus heureuses de Guide, qui a laissé dans la même galerie une vaste *Adoration des Bergers* d'au moins quinze pieds de haut, où un groupe d'une vingtaine

de personnages est éclairé par la lumière du Saint *Bambino*. Cette grande toile était manifestement destinée à quelque point de vue très élevé; — une autre *Vénus couchée* d'Albane, presque pareille à celle de son illustre condisciple, mais d'un ton plus doré. C'est sans doute une *Vénus meretrix*, car près d'elle un Amour verse de l'or dans un coffre; — une grande composition de *Loth et ses filles*, et un petit *Saint Jérôme* réveillé par la trompette céleste, de Guerchin; — une répétition de la charmante *Sibylle*, de Dominiquin; — une copie du *Saint Jean* de Raphaël, qui est à la *Tribuna* de Florence, par Jules Romain; — un autre beau *Saint Jean* de Schidone; — une *Sainte Famille* adorée par saint Bernard, du Parmigianino; — une *Tête de saint Jean* sur le plat, d'Andrea del Sarto; — un vigoureux *Portement de Croix* en petites proportions, de Bassano; — quelques morceaux choisis de Garofalo, de Baroccio, de Pierre de Cortone; — une grande *Allégorie* de Luca Giordano; — un *Paysage* et une *Marine* de Salvator Rosa; — plusieurs cadres des Canaletti, et de toutes les dimensions, réunissant à des *Vues de Venise* des *Paysages d'Allemagne*. Je pourrais citer enfin des œuvres de Léonard, de Titien, de Véronèse, de Tintoret, de Palma-le-Vieux; mais ce ne sont que des échantillons douteux et contestables pour la plupart, faibles généralement, et l'on peut dire que ces maîtres illustres manquent au riche musée des princes Lichtenstein.

Les princes Esterhazy, de Galantha, ne sont pas moins célèbres par leurs collections d'objets d'art et de curiosités. A quinze ou vingt lieues de Vienne, un antique château féodal, bâti sur la cîme d'un rocher, où se tient une garnison de vassaux qui tire le canon à l'arrivée du maître, renferme ce qu'on nomme *le trésor* des Esterhazy. C'est un amas considérable d'armures antiques et du moyen âge, d'armes de l'Europe et de l'Asie, de pierres précieuses naturelles, de

bijoux, de pendules, d'ouvrages en cuivre, en bois, en ivoire, en porcelaine, etc., appartenant à diverses époques et divers pays. La plupart de ces objets précieux sont historiques, et tous attachés au majorat, qui se grossit et se transmet de père en fils. A Vienne, un palais d'été, situé dans le faubourg Mariahilf, contient la galerie Esterhazy, qui le remplit presque tout entier. Dans quatorze salles et un cabinet, sont rangés six cent vingt-huit tableaux. Mais il s'y trouve encore différents morceaux de sculpture par Canova, Thorwaldsen, Bartolini, Schadow, entre autres les bustes de Napoléon et de Marie-Louise par le premier de ces statuaires. Il s'y trouve également de nombreuses et vastes armoires, toutes pleines de cartons où sont accumulés tant de dessins originaux, de gravures, lithographies, estampes de toutes sortes, que leur nombre, si j'en crois l'affirmation répétée et obstinée du gardien, s'élèverait à *quatre-vingt mille*. Quoi qu'on rabatte de ce chiffre monstrueux, la collection Esterhazy est, par le nombre, l'une des plus considérables de toutes celles qui existent, sans excepter la collection, unique par l'importance, que renferme la salle dite de Baroccio, dans le musée *Degl' Uffizi*, de Florence, où l'on compte jusqu'à vingt-huit mille dessins originaux.

En arrivant à la désignation sommaire des principaux cadres de la galerie Esterhazy, j'ai bien envie, pour changer une fois de forme et pour varier l'ordre habituel, d'oublier un moment les dates et les lieux, l'histoire des écoles et des maîtres, et de marcher tout droit, de salle en salle, en désignant, comme avec la baguette du montreur de curiosités, les œuvres qui me paraissent le plus dignes d'attirer l'attention du visiteur.

Salle Ire : Un des plus grands et des plus beaux paysages d'Albert Cuyp, dans lequel il s'est peint, au premier plan, avec sa famille, ses parents et ses amis; — d'autres bons

paysages de Pynacker et de Moucheron ; — un *Mercure enlevant Hébé*, copié de Raphaël par Rubens.

Salle IIe : Je devrais mentionner ici, avec quelques détails, ou du moins quelque éloge, une *Chasse au sanglier* de Sneyders, un *Ermite* de Gérard Dow, des *Animaux* de Paul Potter, des *Volailles* de Hondekoeter, des *Fruits* de De Heem, et quelques bonnes œuvres d'Ostade, de Metzu, de Jean Steen, de Ryckaert, de Ruysdaël, de Weenix, etc. ; mais l'attention tout entière, comme toute l'admiration, est absorbée par une seule toile, morceau capital de la galerie, et l'un des chefs-d'œuvre du maître, l'*Ecce Homo* de Rembrandt.

C'est un tableau où les figures sont en pied et de grandeur naturelle. Jésus est au centre, presque nu, avec une ceinture autour des reins, comme il est représenté sur la croix, le jonc à la main, la couronne d'épines sur la tête. A gauche, un groupe de soldats l'insultent de leurs moqueries; à droite, Pilate se lave les mains de la mort du juste ; une femme lui verse de l'eau d'un pot d'or, tandis qu'une autre tient l'aiguière. Pilate est en turban bariolé et en pelisse à fourrures, précisément comme les Juifs d'Amsterdam *portraités* par Rembrandt. Quant au Christ, il est évident que le peintre s'est borné à copier un modèle qu'il avait affublé des insignes de la passion ; et quel modèle, bon Dieu ! on croirait voir l'ouvrage d'un de ces peintres du quatrième siècle, à qui saint Cirylle reprochait de faire du Christ *le plus laid des hommes*. Et pourtant avec ce ramas d'êtres communs, presque ignobles, Rembrandt est arrivé, par l'irrésistible puissance de la couleur, par la science magique du clair-obscur, à faire une œuvre si prodigieuse et si belle, que les expressions manquent pour rendre l'éclat dont elle brille aux yeux et l'admiration qu'elle excite dans l'âme. Une seule réflexion vous poursuit devant cet incomparable tableau : oh! pourquoi, s'écrie-t-on, pourquoi n'y a t-il pas autant de no-

blesse que de vérité et d'éclat ? ce serait le triomphe complet de la peinture.

Salle III : Deux pages excellentes de Jean Breughel, celui qu'on nomme de Velours, un *Paradis* et une *Entrée dans l'Arche*, sujets ou prétextes pour peindre tous les animaux de la création ; — deux *Descentes d'Énée aux Enfers* du second Pierre Breughel, œuvres très curieuses, très finement touchées, et de celles qui ont fait donner à leur auteur le nom de Breughel d'Enfer ; — une *Fuite en Égypte*, de David Teniers, composition aussi noble que vigoureuse peinture, et précieuse autant par sa rareté que par son mérite ; — un *Intérieur d'église gothique*, l'une des œuvres capitales de Peter Neefs ; — une grande *Chasse* de Wouwermans ; — un *Méléagre et Atalante* de Jordaens, etc.

Salle IV: encore pleine entièrement de peintures flamandes. Quatre ou cinq cadres de Teniers, parmi lesquels l'un de ses plus importants et de ses plus magnifiques, les *Sept œuvres de miséricorde*, puis une belle *Tentation de saint Antoine* avec son œuf-poulet, une *Salle d'armes*, un *Médecin de village ;* — deux *Batailles*, de loups contre un sanglier et de chiens contre un cerf, par Ruthard, maître peu connu hors de l'Allemagne ; elles sont belles et fortes, d'un mouvement très énergique et d'une vérité parfaite ; — une *Diane couchée*, et toute italienne, de Franz Floris ; — deux *saintes Familles* de Rubens ; une belle *Madeleine* de Van-Dyck ; et une vigoureuse représentation de l'apologue du *Paysan qui souffle le froid et le chaud*, par Jordaens ; — des *Chèvres* de Paul Potter ; — une belle *Marine calme* de G. Van der Welde ; — une grande *Fête villageoise* de Jean Steen, et quelques jolies *Scènes bouffonnes* d'Adrien Ostade ; — deux *Moines étudiant près d'une lampe*, par Rembrandt, l'un de ses plus vigoureux effets de lumière ; — le *Chercheur de trésors cachés*, par L. Bramer, aussi très forte et très énergique peinture ; — enfin quelques

Paysages de Ruysdaël, de Berghem, de Vlieger; ces derniers sont forts délicats.

La salle V contient près de cinquante ouvrages de l'école française; mais il ne se trouve pas dans ce nombre une page vraiment importante. Le *Moïse sauvé*, le *Serpent d'airain* et la *Mort de Germanicus*, sont pourtant des œuvres distinguées de Nicolas Poussin. Le *Passage du gué* de Claude le Lorrain est encore un fin et charmant paysage, ainsi qu'un autre plus petit qui porte le n° 44. Mais le *Moulin* et le *Rocher* me paraissent de simples copies. — Après ces échantillons de nos deux grands peintres du dix-septième siècle, je ne vois plus à citer que la *Paix de Nimègue*, par Charles Lebrun; un *Repas*, par Valentin; et un tableau de Greuze, un peu dur et sec, où l'on voit quelques *Paysannes apportant des provisions à un ermite*.

La salle VI, qui ne contient qu'un très beau Pynacker, nous conduit aux salles VII et VIII, où sont réunies les œuvres de l'école espagnole. Il faut rectifier ici quelques erreurs. On donne à Velazquez une *Plaie des Serpents* et un *Portrait équestre;* à Zurbaran une *Tête de jeune Dame;* à Murillo un *Job*, un *saint Joseph*, des *Paysans dansant au son de la vielle*. Mais je crois pouvoir affirmer que pas un de ces divers ouvrages n'est du maître auquel on l'attribue. Le petit *Mendiant en prison* de Murillo, n'est encore qu'une copie réduite de celui qu'on admire au Louvre. Ce qui est vraiment authentique, vraiment espagnol, vraiment beau, c'est une *Vierge* portant l'Enfant-Dieu qui tend un pain à un vieillard agenouillé. Voilà enfin Murillo; voilà sa poésie, sa couleur, sa touche enchanteresse. Je suis convaincu, après avoir vu Dresde, Berlin et St-Pétersbourg, que, sauf le *saint François* de la Pinacothèque de Munich, il n'y a pas un meilleur tableau de l'école espagnole dans tous les États du nord de l'Europe. En traversant une pièce réservée pour les restaurations et nettoyages, j'ai aperçu un

assez curieux portrait d'homme que l'on n'avait point mis dans la galerie, me dit le gardien, parce qu'on ne pouvait en indiquer l'auteur. C'est, en effet, l'œuvre d'un peintre fort *excentrique*, du Greco (Dominique Theotocopoli) qui fut élève de Titien, et à peu près le fondateur de l'école de Tolède.

Je passe aux deux dernières salles, où se trouvent, parmi d'autres Flamands, une belle *Hérodiade* de Lucas Kranach, une *Femme adultère* du même, répétition ou copie de celle de Munich, un charmant petit *Paysage* d'Adam Elzheimer, un autre de Cuyp, puis un autre de Ruysdaël, vaste et magnifique; — pour m'arrêter un peu plus longuement dans les salles IX, X et XI, qui réunissent les œuvres des écoles italiennes. La première n'a guère de remarquable que deux *Paysages* de Salvator Rosa, un portrait d'homme de Tintoret, et celui d'une femme de Titien, fort dégradé. La seconde, une *Vierge au donataire* de Bellini, dans sa première manière, froide et dure; diverses *Études* de Corrége, préparées pour ses fresques; quelques morceaux des Carraches, de charmants Canaletti, et une *Lucrèce surprise*, de Cambiasi, belle composition de bonne couleur, où l'on voit Tarquin vêtu d'un dolman de hussard.

C'est dans la XIe salle que sont les *Capi d'opera*, et c'est Léonard de Vinci qui me semble y tenir le premier rang. Outre une *Madone* de sa jeunesse, on trouve dans cette salle une autre *Vierge*, entre sainte Barbe et sainte Catherine, soutenant l'enfant Jésus qui prend un livre sur une table. Au bord de sa robe se lisent les mots: *Virginis mater;* ce n'est pourtant point sainte Anne, et le peintre a voulu dire *Virgo mater*. On peut lui faire un reproche plus grave; c'est que les trois têtes de femmes se ressemblent singulièrement, et sont le même type à peine varié. Mais pourtant ce groupe à mi-corps, qui rappelle par sa disposition l'admirable *sainte Famille* de Madrid, est presque son égal par l'importance

et la beauté. Je ne comprends pas qu'on ait relégué dans un coin obscur de la salle, et, de plus, mal à son jour, un précieux portrait de Léonard par lui-même. Est-ce parce que cette peinture est un peu dégradée? Mais mieux valent assurément les respectables traces des siècles et les dégats du temps que certaines restaurations maladroites et sacriléges. On peut encore lire sur l'adresse d'une lettre que Léonard s'est mise à la main : *A Maria Ant. della Torre Lionardo di Piero da Vinci manda il ritratto.*

On a placé sur un chevalet, près de la fenêtre centrale, une très précieuse relique de Raphaël, donnée à la famille Esterhazy par l'impératrice Élisabeth, mère de Marie-Thérèse. C'est une *Madone* dans le genre de la *Belle Jardinière* ou de la *Vierge au Chardonneret*, mais de proportions plus petites encore. Ce qui la rend si curieuse, c'est qu'elle est inachevée. Le haut du tableau est fait, le bas n'est qu'en esquisse, et, dans le milieu, les couleurs sont étendues à demi sur le dessin. On voit ainsi comment Raphaël préparait son travail, et comment il le faisait avancer; on surprend le peintre en quelque sorte dans les secrets de sa pensée et de son exécution.

Dans cette salle, comme dans l'école, les *Madones* sont nombreuses. Après celles de Léonard et de Raphaël, il s'en trouve deux de Francia, une de Luini, une de Baroccio, une de Tito della Vite, une d'Innocent d'Imola, une de Ferrari, toutes distinguées, et une du *Frate*, belle, noble, tendre, majestueuse, admirable. Quant à la *sainte Famille* d'Andrea del Sarto, ce n'est qu'une copie dont l'original est à Madrid. Parmi tous les autres sujets, Dominiquin l'emporte. Son *saint Jérôme*, son portrait du cardinal Ludovisi, et surtout sa grande composition de *Loth et ses filles*, sont des œuvres que peuvent envier les collections publiques, même dans sa patrie. Après Dominiquin, vient Ribera, qu'on a fait Italien malgré son nom de l'Espagnolet. Il a laissé peu de scènes

plus grandes et peu d'ouvrages aussi magnifiques que le *Martyre de saint André.* On ne saurait dépasser l'énergie, la ferveur, et même la noblesse qui brillent dans la figure entière du saint vieillard mis en croix. Puis enfin, près de ces œuvres capitales, il faut encore voir et admirer un portrait de Raphaël par le Pérugin, une *Nativité* de Ghirlandajo, un très beau *saint Jean-Baptiste* de Cesaré da Sesto, un *Jesus chez Simon*, sur cuivre, par Vasari, un portrait du cardinal Polus par Sébastien del Piombo, une *Diane* de Jules Romain, une jolie *Galathée* d'Albane, un *Repos en Égypte* de Guerchin, un portrait de Corrége par lui-même, bien précieux si réellement c'est lui et de lui, etc.

Ces galeries des princes Lichtenstein et Esterhazy, toutes vastes, toutes somptueuses, toutes royales qu'elles sont, n'ont pourtant point accaparé, avec le Belvédère, tout ce que Vienne renferme de tableaux. On cite encore, parmi les autres collections, pour le nombre, le choix et l'authenticité des œuvres, celle du comte Czernin, qui a employé une longue vie de quatre-vingts ans à se former ce musée domestique. Comme les cadres dont il se compose sont placés dans les pièces de l'habitation du comte, ce n'est qu'un cabinet d'amateur, mais assurément l'un des plus riches du monde. A ce titre, il mérite, il exige la visite attentive de tout ami des arts, et je dois aussi, par ce motif, en indiquer sommairement la composition.

A peine les Italiens sont-ils représentés chez le comte Czernin. Je n'ai rencontré de remarquable qu'un portrait de doge par Tintoret; un autre, de grandeur colossale, par Titien, et l'une de ces *Madeleines*, fort belles sans doute, mais un peu homasses, qu'il a plusieurs fois répétées et dont l'original primitif est resté au palais Barbarigo, de son vivant et depuis sa mort; puis une jolie *Madone* de Luini, une *sainte Famille* de Sasso-Ferrato, c'est-à-dire son ordinaire *Enfant au giron*, accompagné cette fois de saint Joseph,

un *Christ aux Oliviers* d'après Michel-Ange, et un assez grand tableau de Guerchin, dont je n'ai pu reconnaître le sujet; voilà tout. De l'école espagnole, il n'y a qu'un petit *Christ en croix*, de Murillo, dans la manière de Van-Dyck que lui fit connaître Pedro de Moya lorsqu'il revint de Londres à Séville. Les Allemands n'ont aussi qu'un petit portrait d'Albert Durer, simple, vrai, et une *Madone* de Holbein, très belle, et d'un goût très italien. Proportions gardées, les Français sont un peu mieux partagés. Outre des *Combats* du Bourguignon et une grande *Marine* de J. Vernet, nous trouvons les deux Poussin, un *Enterrement ancien* de Nicolas et deux *Paysages animés* de Gaspard, puis enfin un *Désert* de Claude le Lorrain. Les figures, qui sont de Lauri, de Miel ou de tout autre, et qui représentent une *Prédication de saint Jean*, ont le tort d'être trop grandes et en trop grand nombre; elles effacent presque entièrement le paysage.

Ce sont les Flamands, et surtout les petits Flamands, qui remplissent les appartements du comte Czernin; on se croirait, chez lui, à Gand ou à La Haye. Voici d'abord une précieuse petite *Présentation au Temple* de Jean Van-Eyck, une composition de Rubens en figurines, les *Anges apparaissant aux saintes Femmes*, deux bons portraits de Van-Dyck, et deux autres non moins parfaits de Van-Der-Helst, une *Famille*, de Rembrandt, qui n'est sainte, ni par la beauté des types, car ce sont des portraits fort maussades, ni par l'exécution qui est fort négligée; puis, du même, une admirable petite *Tête de vieille femme* en prières, et un *Abraham recevant Agar*, dont la belle couleur fait oublier l'étrangeté des costumes, qui sont tout simplement ceux des juifs d'Amsterdam. Si, pénétrant ensuite dans la foule des petits Flamands, nous les rangeons, pour plus de clarté, par catégories, voici, je crois, ce qu'on trouve de plus distingué, de plus digne d'attention. — Parmi les sujets composés, une

Conversation dans un jardin, excellente page de Terburg, un *Atelier de peintre*, autre petit chef-d'œuvre, où Peter de Hooghe s'est représenté faisant le portrait d'une jeune fille, un *Dîner* et un *Concert* de David Ryckaert, une *Halte de chasse* de Wouwermans, des *Amazones au bain* de Poelenburg, la *Samaritaine* d'Adrien Van-der-Werff, une *Famille groupée à une fenêtre* de Netscher, un portrait de Gérard Dow par lui-même, une petite *Salle d'armes* de Téniers, un *Fumeur* de Metzu, des *Chasses* aux ours et aux cerfs de Ruthard, etc. — Parmi les paysages, un superbe *Marais* de Wynants, des *Ruines antiques* de Berghem, une *Marine* de G. Van-de-Velde, divers morceaux choisis des deux Ruysdaël, de Cuyp, de Pynacker, de Both, de Swanevelt, d'Asselyn, d'Adrien Van-de-Velde, un grand paysage de Van-Artois, signé, et, de tous ceux de ce maître, le plus beau, le plus fort que j'aie vu, un autre petit d'Hobbema, avec les figures d'Ostade, etc. Ajoutez encore, pour compléter tous les genres, un bel *Intérieur* de Peter Neefs, une *Basse-cour* d'Hondekoeter, des *Animaux morts* de Weenix, des *Fleurs*, de Van-Huysum, et des *Fruits* de Rachel Ruysch.

Une innocente coquetterie du comte Czernin réserve encore aux visiteurs de son riche cabinet le plaisir de la surprise. Lorsqu'on croit avoir tout vu, tout admiré, et qu'on regagne la porte d'entrée, le vieux gardien du logis, si vieux qu'on peut le croire contemporain des tableaux qu'il montre, vous entraîne dans l'embrasure d'une fenêtre, et pose sur un chevalet tout préparé deux châsses qu'il soulève avec effort. On peut croire que dans ces châsses, dont il ouvre et sépare lentement les volets, sont gardées de saintes reliques. Ce ne sont pourtant que des reliques de l'art, deux petits tableaux que leur propriétaire tient sans doute, et non sans raison, pour les plus excellents de tous ceux qu'il possède; il les offre à ses hôtes comme cette dernière friandise que les en-

fants nomment *la bonne bouche*, après laquelle le repas est fini. L'un est de Gérard Dow ; il représente une dame et deux cavaliers jouant aux cartes. C'est une petite scène de nuit, charmante, gaie, d'un fini merveilleux, où l'auteur semble avoir réuni tout le talent de Sckalken au sien propre. L'autre est de Paul Potter, et daté de 1647. Ce n'est rien de plus que le devant d'une chaumière hollandaise. Cinq vaches sortent en se pressant de l'écurie, deux cochons fouillent sous la porte, et, sur le banc de pierre, une vieille femme tient en ses bras un méchant garçon qui se débat en criant. Cette simple scène, rendue avec le merveilleux pinceau de Paul Potter, compose un tableau de genre si parfait, si important dans l'œuvre rare et précieuse du maître, qu'il n'a guère de supérieurs, peut-être d'égaux, que dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.



DRESDE.

LA GALERIE.

Il est rare, quand on entreprend un voyage en quelque partie de l'Allemagne que ce soit, même simplement sur les bords tant foulés et tant visités du Rhin, qu'on ne pousse pas la promenade jusqu'à Dresde. Premièrement, la Saxe est au centre du corps germanique; on y arrive de tous les points avec la même facilité. Puis c'est en Saxe qu'on va chercher le plus pur langage allemand, lorsqu'on veut l'apprendre, et les plus belles campagnes, lorsqu'on demande avant tout une nature riche et pittoresque. Dresde enfin, ville charmante, possède, entre autres curiosités, une galerie de tableaux qui était déjà considérable et célèbre avant que les souverains d'Autriche, de Prusse et de Bavière eussent réuni leurs collections. Voilà bien des attraits pour un voyageur, bien des raisons de préférence.

Mais, que l'on vienne de France, d'Angleterre ou même d'Italie, c'est d'habitude, après le Rhin franchi, par Francfort ou Leipzig qu'on arrive à Dresde. Cette route, la plus ordinaire, n'est cependant pas la plus intéressante. Il vaut mieux, partant de Vienne, venir à Dresde par Prague. Chemin faisant, on traverse d'abord le majestueux Danube, puis ensuite la curieuse Bohême et sa curieuse capitale. Ville de 120,000 âmes, la plus grande des États autrichiens d'Allemagne après Vienne, Prague intéresse et plaît autant par sa vue que par ses souvenirs. Elle a d'abord cette qualité singulière d'être à la fois vieille et nouvelle. Ses portes, ses tours, ses églises, ses palais, sont le moyen âge encore subsistant; puis des rues droites, larges, garnies d'hôtels modernes, représentent notre âge, ses goûts et ses mœurs. Les deux ponts jetés sur la Moldau sont l'image fidèle de la ville et de ses contrastes. L'un, celui où Venceslas IV fit noyer saint Jean Nepomuck, en 1383, pour le punir de n'avoir pas révélé la confession de l'impératrice Jeanne, plus vieux que ces évènements, noir et massif, est tout chargé de chapelles, de groupes, de statues, avec des cierges et des *ex voto*; l'autre est un léger pont suspendu, en fil de fer, élégamment jeté sur une île dont on a fait un jardin anglais et la promenade bourgeoise.

Ce même double caractère, ce même contraste entre l'antique et le moderne, se retrouvent pleinement dans le palais des vieux rois de Bohême, devenu maison de plaisance des empereurs d'Autriche, le Hradschin, qui couvre toute une vaste colline de ses constructions des deux âges. Espèce de musée, réunissant quelques objets d'art à de nombreux monuments historiques, il rentre par un point dans mon sujet, et je puis, sans inutile digression, y faire pénétrer le voyageur curieux. La partie nouvelle, celle où les empereurs d'Autriche viennent de temps à autre établir leur cour de rois de Bohême, ressemble à toutes les résidences actuelles de

souverains ; elle n'offre pas dès lors un grand intérêt. Toutefois, dans ces vastes galeries, appelées salles du trône, du bal, de réception, etc., sont dispersés quelques tableaux qui méritent un coup d'œil attentif. On trouvera, par exemple, une *Hérodiade*, une *Judith* et des *Chasses* de Lucas Kranach, une *Lucrèce* de Holbein, une charmante *Europe enlevée* de Titien, deux ou trois portraits de Tintoret, quelques œuvres du vieux Palma, des Bassano, etc. ; et pour ceux qui aiment par dessus tout le paysage, chacune des fenêtres, on peut le dire, est un tableau, tant elles ouvrent de points de vue charmants et variés, sur la ville et ses sept collines, sur la rivière, sur l'antique forteresse et les ravins verdoyants qui entourent le Hradschin. Dans les parties anciennes du château, où subsistent encore quelques salles gothiques, on montre le cachot dans lequel Venceslas l'ivrogne fut enfermé par ses magnats, lorsque le terrible aveugle Jean Zyska commençait à venger le sang du recteur Jean Huss ; on montre aussi une salle haute d'où furent précipités deux gouverneurs impopulaires et fanatiques papistes, Martinitz et Slawata, lorsqu'en 1618 éclata la seconde révolution bohémienne, appelée pour cela *Défénestration*, qui fut le signal de la guerre de trente ans. Leurs portraits sont conservés dans cette salle comme des trophées populaires de la Bohême ; mais, par une méprise singulière, et que je ne sais comment expliquer, l'un de ces portraits est celui de Philippe IV d'Espagne copié d'après Velazquez.

Dans la vaste enceinte du Hradschin, ce qu'il y a de plus curieux, c'est assurément l'église cathédrale, qu'à la manière italienne on appelle *le Dôme.* Elle fut construite sous Charles IV, par un architecte français, natif d'Avignon, que l'illustre empereur avait ramené sans doute en quittant la cour de Charles-le-Bel, où il fut élevé. Placée d'abord sous l'invocation du saint duc Venceslas Ier, cette église fut ensuite consacrée à saint Jean Népomuck, devenu le patron de la Bo-

hême, et si révéré dans l'Allemagne entière qu'on trouve partout ses images et ses statues, principalement sur les ponts. Malheureusement elle n'est point achevée ; vrai modèle de l'art appelé gothique, dont les chefs-d'œuvre sont ses contemporains, étonnante par sa légèreté hardie, par son élégance et sa solidité, la construction s'arrête brusquement un peu au-dessous des bras de la croix latine et de l'endroit nommé transseps. Contre la muraille plate et badigonnée qui ferme cette église, sans grande nef et sans portail, s'appuie un orgue immense où l'on compte deux mille huit cents tuyaux. Une foule d'autres curiosités sont réunies dans cette enceinte incomplète. On montre d'abord, avec le plus d'empressement et d'orgueil, le monument de saint Jean Népomuck, suspendu contre un des pilastres du chœur. La statue colossale du confesseur qui monte au ciel, son sépulcre, les anges qui le soutiennent, les ornements qui le parent, tout est d'argent, sauf l'auréole qui est d'or. Il y a là un poids et une valeur énorme, que l'on sait à un gramme et un centime près, mais dont je ne me souviens plus. Quelques-uns des boulets lancés sur le Hradschin par Frédéric II, pendant la guerre de sept ans, sont encore logés dans le marbre des chapelles environnantes ; ils ont tous respecté le monument du saint patron, caché derrière un large pilastre. C'est donc très riche et très miraculeux, mais je doute qu'on puisse dire aussi : c'est très beau. J'aime mieux le maître-autel, une *Sainte Famille* dans un grand tableau d'architecture, peint par Jean Gossaert de Maubeuge ; j'aime mieux aussi les tombeaux en marbre de Charles IV et d'un autre empereur de Bohême, riches, nobles, solides, et dans le genre des tombeaux de Dijon, Grenade et Bruges, dont j'ai parlé dans d'autres volumes (1) ; j'aime mieux surtout la vieille chapelle de

(1) *Musées d'Espagne*, p. 180, et *Musées d'Angleterre, de Belgique*, etc.

saint Venceslas, où l'on conserve son épée, son casque et sa cuirasse, qui ne défendirent point cependant ce Clovis de la Bohême contre les poignards de sa mère et de son frère, restés idolâtres. Là se trouve une assez curieuse colonnette monumentale, faite avec le cuivre des canons pris sur les Hussites ; là se trouvent aussi quelques tableaux bysantins, et des peintures à fresque par Thomas de Mutina, représentant divers traits de la vie de saint Venceslas, et d'autres fresques encore par Nicolas Wurmser, un peu postérieures sans doute et très supérieures. Peintes sur fond d'or, encore claires et visibles, elles sont plus belles et plus curieuses que les échantillons conservés au Belvédère de Vienne. Une *Vierge*, entre autres, montant au ciel, peut passer pour une des meilleures œuvres de la primitive école de Bohême, et soutenir le parallèle avec ce que l'Italie du quatorzième siècle a produit de plus parfait.

Le voyage de Prague à Dresde se fait du matin au soir, et cette journée paraît courte aux plus impatients voyageurs. A une heure de la ville, on s'embarque sur la Moldau qui se verse bientôt dans l'Elbe, et, doucement porté sur le courant limpide, on traverse un des paysages les plus charmants, les plus pittoresques, les plus délicieux qui se puissent rencontrer, la Suisse saxonne. C'est la Suisse, en effet, dont un beau fleuve baignerait les plus riantes vallées. On salue, en passant, de vieux monastères qui, de leurs sites heureusement choisis, dominent les plus beaux points de vue, d'antiques châteaux-forts bâtis sur les crêtes des rochers, tels que la fameuse forteresse-vierge de Kœnigstein, et de modernes maisons de plaisance, parmi lesquelles se distingue la résidence royale de Pilnitz, où fut signé, en 1791, dans un boudoir amoureux, le premier traité de coalition contre la France.

Lorsqu'on a joui de la vue générale de Dresde, si heureusement étendue sur les rives d'un beau fleuve, au cœur d'une plaine riante et fertile qu'abrite en tous sens un am-

phithéâtre de montagnes où croissent les dernières vignes de l'Europe ; — lorsqu'on a donné un coup d'œil aux temples protestants qui sont à la nation, aux églises catholiques qui sont à la famille royale, laquelle a payé d'une abjuration le trône de Pologne qu'elle occupa un demi-siècle, et à quelques autres monuments construits en général dans le goût mesquin qu'on appelle *rococo*, dans le goût des porcelaines de Saxe ; — lorsqu'enfin il est temps de quitter l'extérieur des choses, et que de l'architecture on passe aux autres arts, deux collections principales se disputent l'attention des étrangers : la *Grüne-Gewölbe*, collection de curiosités, armes, bijoux, ivoires, cristaux, porcelaines, verroteries et la Galerie de tableaux. La première n'est pas de notre compétence ; il suffit de la nommer et d'en recommander la visite. Passons à la seconde.

Pour montrer combien sont nouveaux, au moins dans leur forme actuelle, la plupart des musées de l'Europe, il suffit de rappeler qu'au commencement de notre dix-neuvième siècle, une seule collection publique pouvait rivaliser avec le Musée du Louvre, la galerie de Dresde. Alors n'existaient ni le *Museo del Vaticano* à Rome, ni le *Museo degli Studj* à Naples, ni l'*Accademia delle Belle Arti* à Venise, ni le *Museo del Rey* de Madrid, ni la *Pinacothèque* de Munich, ni la *Gemalde-Sammlung* de Berlin, ni la *National-Gallery* de Londres ; et les collections du palais Pitti à Florence, du Belvédère à Vienne, de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, de La Haye en Hollande, d'Hampton-Court en Angleterre, n'étaient que les cabinets particuliers des souverains. Cependant cette galerie de Dresde, qui a le droit d'aînesse sur tant d'autres, n'a pas elle-même un grand âge. Il y a tout au plus cent ans que l'électeur de Saxe et roi de Pologne, Auguste III, commença de la former, en achetant, moyennant cent vingt mille écus (450,000 francs), la collection des ducs de Modène, où se trouvaient, entre autres, les cinq tableaux de

Corrége. Malgré les malheurs de son règne et les victoires de Frédéric-le-Grand, qui lui enleva deux fois ses États de Saxe, Auguste III augmenta beaucoup ce fonds primitif par de nouvelles acquisitions faites en Italie et dans les Flandres. Ses successeurs, devenus rois de Saxe en 1806, par la grâce de Napoléon, ont continué son ouvrage, la gloire de leur pays. Aujourd'hui la galerie de Dresde contient mille huit cent cinquante-sept tableaux et cent soixante-seize pastels; en tout, deux mille trente-trois cadres. C'est autant que le Louvre et le musée de Madrid.

Malheureusement l'édifice qui renferme cette riche collection n'est pas digne d'une destination si noble. C'est un lourd bâtiment carré, d'un seul étage, sur perron, mais double en profondeur, dont quatorze salles forment deux fois le tour, au dehors sur les rues environnantes, au dedans sur une cour, d'où vient la division des salles en galerie extérieure et galerie intérieure. Dans ce local étroit et sombre, les tableaux manquent d'espace et de lumière : ils sont mal placés et mal vus. Les Italiens surtout, qu'on a généralement amoncelés dans les salles de la galerie intérieure, sont complètement dans l'ombre, et privés du jour indispensable, même au mois de juillet, même à l'heure de midi. Ce n'est pas tout : le plus grand désordre règne dans la classification et le placement des tableaux. D'abord les grandes divisions sont mal faites, d'une façon tout arbitraire et aussi contraire à la raison qu'à la chronologie. On trouve, en entrant, les œuvres de l'école française; puis, à gauche et à droite, celles de l'école allemande à ses deux époques, et de l'école flamande des différents âges, qui viennent, ainsi confondues, aboutir aux œuvres des écoles d'Italie. Dans une même salle, se trouvera la fin d'une école qui avait commencé dans les salles antérieures, et le commencement d'une autre qui finit dans les salles suivantes. Les ouvrages des maîtres sont fréquemment entremêlés les uns dans les autres, ou disposés par

groupes interrompus dont il faut chercher la suite. D'ailleurs, nul accord, nul rapprochement entre les tableaux et les chiffres qu'ils portent ; sans égard pour l'ordre numérique, les cadres sont accrochés pêle-mêle contre les murailles ; et, s'il fallait, en se guidant sur le livret, passer une revue générale des tableaux, la difficulté d'une telle recherche toucherait à l'impossible ; elle causerait au moins des lenteurs et des contrariétés à perdre patience. En ajoutant qu'une foule de tableaux sont placés trop haut, hors de la vue, mais que ce sont à la vérité les plus grands et les moins précieux, je me hâte de dire que ces défauts choquants ne sont imputables à personne, et que, dans un bâtiment trop étroit, trop obscur, mal coupé dans ses distributions, il était en quelque sorte impossible de les éviter. L'insuffisance de l'édifice est manifeste ; et, pour compléter leur musée, si nombreux, si riche, si capital, il ne reste aux souverains de la Saxe qu'à lui donner une plus digne demeure. Le *Museo* de Madrid, et, plus près d'eux, la Pinacothèque de Munich, ou même la galerie de Berlin, leur offrent d'excellents modèles.

Pour en finir avec tous ces reproches préliminaires, je dirai qu'on a mis sous des portes de verre, comme des gravures encadrées, les plus précieux tableaux en tous genres : ceux de Raphaël, de Corrége, d'Holbein, de Claude, de Terburg, etc. Les Anglais ont pris la même précaution dans leur *National-Gallery*, et je ferai remarquer à ce propos que ce moyen fort douteux de conservation, car des gens habiles le blâment, a pour effet certain de dénaturer aux yeux les œuvres qu'il est censé protéger contre les lentes attaques du temps. Vue à travers une glace, la peinture ressemble exactement à un dessin au pastel.

Entrons maintenant dans le détail des œuvres dont se compose cette fameuse galerie de Dresde. Justement parce qu'elle est nombreuse et célèbre, nous sommes tenus plus que ja-

mais, dans notre analyse, à la sobriété; nous devons faire un choix encore plus restreint et plus sévère que de coutume. Bien des morceaux qui, dans une collection plus pauvre, tiendraient un rang honorable, ne seront pas même mentionnés; d'autres, qui mériteraient ailleurs une description, auront à peine la mention de leur titre et de leur auteur; les seuls chefs-d'œuvre occuperont quelque place et seront indiqués avec quelques développements. Ayant eu grand soin, dans les analyses précédentes, de garder l'ordre chronologique entre les écoles et les maîtres, et de présenter toujours comme une histoire sommaire de l'art, je crois pouvoir cette fois, pour ne pas trop m'écarter de l'ordre matériel, et sans courir le danger de jeter dans l'esprit de mes lecteurs assez avertis les erreurs et la confusion que peut enfanter cet ordre fautif, suivre les grandes divisions adoptées pour le classement de la galerie. Je commencerai donc aussi par l'école française, puis je passerai aux écoles allemande et flamande pour arriver à celles de l'Italie.

Mais avant tout, il faut dire quelques mots de la collection de pastels qui garnit l'antichambre. Quoiqu'ils ressemblent ainsi aux *bagatelles de la porte*, ces pastels méritent vraiment d'*amuser* et d'arrêter quelques instants le visiteur. Il y en a de Liotard et de Latour, qui furent célèbres en France au milieu du dix-huitième siècle; tous deux ont retracé la forte et noble tête du maréchal de Saxe. Il y en a plusieurs, et d'excellents, par Raphaël Mengs, entre autres le portrait de son père Ismaël Mengs, l'émailleur, et le sien propre à vingt ans; il y en a surtout de la Vénitienne Rosalba Carriera, née en 1672, morte en 1757. Sa part monte à cent quarante-trois cadres, où se trouvent, parmi de nombreux portraits, historiques et intéressants pour la plupart, quelques autres sujets, même sacrés, traités avec une grâce naïve et une chaude couleur qui s'approche, autant que le permet la matière, de celle des grands Vénitiens.

Laissons de côté, dans l'école française, tout ce qui ne porte pas un grand nom, oublions les Sylvestre, les Largillière, les Nathier, les Lancret; mais, après avoir cité une fine petite peinture sur cuivre de Callot, l'*Exécution militaire*, un *Homère* de Valentin, divers *Combats* du Bourguignon, entre autres un vigoureux *Choc de cavalerie* dans l'enceinte d'une ville, quelques bons *Paysages* de Gaspard Poussin, deux jolies *Scènes champêtres* de Watteau, et même un portrait de Napoléon, par Gérard, nous pouvons nous arrêter un moment aux deux grands maîtres français du temps passé, Nicolas Poussin et Claude le Lorrain.

Parmi les huit ou dix ouvrages attribués au premier, se trouve un *Martyre de saint Érasme*, qui n'est assurément qu'une répétition, et je crois même une copie de celui qui est au Vatican. Poussin l'avait destiné à l'un des autels de Saint-Pierre, ce qui explique pourquoi, seul dans son œuvre, ce tableau est d'assez grande dimension pour que les personnages aient leur taille naturelle. Remplacé maintenant par une mosaïque, comme la *Transfiguration*, la *Communion de saint Jérôme* et la *sainte Pétronille*, il est passé, avec ces grands chefs-d'œuvre, de l'église des papes à leur musée. Presque aussi vaste, bien que les figures soient réduites à leur dimension ordinaire, le *Moïse exposé sur le Nil* est l'une des plus fortes compositions de l'auteur du *Déluge*, où s'allient merveilleusement ses deux qualités de peintre d'histoire et peintre de paysage. Il est là tout entier, avec sa pensée profonde, son style noble, sa grande manière biblique. Quant à Poussin gracieux, délicat, mythologique, il se trouve dans une *Vénus endormie*, dans un *Narcisse* se mirant à la fontaine, et surtout dans une charmante composition nommée l'*Empire de Flore*, où sont groupés tous les personnages de la fable métamorphosés en fleurs, Narcisse, Ajax, Adonis, Hyacinthe. Sans avoir à Dresde ses chefs-d'œuvre, Poussin s'y montre du moins complet.

On ne saurait en dire autant de Claude le Lorrain, qui manque à la galerie, au moins dans ses formes les plus habituelles et les plus fameuses. Point de *Ports de mer*, prolongeant, entre deux rangées de palais, leur interminable horizon ; point de *Levers*, point de *Couchers de soleil* sur des déserts sauvages ou des campagnes verdoyantes. Mais pourtant deux pages magnifiques recommandent assez le grand nom de Claude. Ce sont de vastes pendants, qui offrent l'un et l'autre des effets de soleil au milieu du jour ; dans le premier, sous un épais bouquet d'arbres, est groupée la *sainte Famille* dans l'attitude qu'on nomme le *Repos en Égypte*; dans le second, l'on voit, au premier plan, Acis et Galathée en conversation amoureuse, et, plus loin, sur son roc assis, le géant Polyphême

Qui chante aux vents ses amoureux soucis.

Ce vers de La Fontaine, déjà cité à propos d'un tableau de Poussin sur le même sujet, me revient à la mémoire comme le tableau même, qui se trouve au musée de Madrid. Il serait bien curieux de comparer ces deux ouvrages, que les deux grands artistes ont faits dans le même lieu, à Rome, et peut-être en même temps. Voici ce que montrerait au moins le parallèle : dans Poussin, plus peintre d'histoire, le paysage est arrangé pour le sujet ; dans Claude, plus paysagiste, le sujet n'est qu'un épisode du paysage.

Avant de passer aux Allemands, un mot des Espagnols, qui, dans la galerie de Dresde, ne méritent vraiment qu'un mot. Je ne vois d'acceptable, parmi leurs œuvres, qu'un portrait du comte-duc d'Olivarès, de ceux que Velazquez a répétés souvent ; mais la *Madeleine pénitente*, attribuée à Zurbaran, n'est assurément pas de ce maître ; le *Christ*, de

Moralès, est plus que douteux, et des deux tableaux qui portent le nom de Murillo, une *Madone* et une *Jeune fille*, le premier est une faible répétition, le second une copie reconnue. On a placé, comme d'usage, parmi les Italiens, et dans les angles invisibles de la plus obscure des salles, un *saint Antoine de Padoue*, un *saint Jérôme*, un *Philosophe*, une très belle *sainte Marie Egyptienne*, et encore quelques autres ouvrages de Ribera. Je les mentionne, à peu près sans les avoir vus, pour montrer, par un nouvel exemple, combien est encore mal connue l'école espagnole dans le nord de l'Europe. Ouvrez le livret de la galerie de Dresde, rédigé par le directeur lui-même, et imprimé en 1843. Vous y verrez que Velazquez est né en 1594, au lieu de 1599, et que Zurbaran, né en 1596, est élève de Moralès, lequel, dans un article tout voisin, est désigné pour mort en 1586 ; vous y verrez enfin, à une page, que Ribera est né à Gallipoli, en 1598, puis, à une autre page, qu'il est né à Naples en 1585, et qu'il est élève de Carraccioli. Autant de mots autant d'erreurs. Il est dès longtemps avéré que Ribera est né à Xativa, près de Valence, en 1588, qu'il n'a jamais étudié que sous Ribalta en Espagne, et sous Caravage en Italie ; et quant à Carraccioli, ou plutôt Caracciolo, loin d'avoir été son maître, il est son élève ; à telles enseignes qu'il commandait, avec Correnzio, cette troupe de jeunes *bravi* qui soutenaient à la pointe de l'épée la supériorité du peintre espagnol établi à Naples sur tous les peintres de l'Italie.

Il faut maintenant chercher, à travers toutes les salles de la galerie et toutes les pages du livret, les maîtres allemands des différents âges, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. C'est une quête assez difficile, et quelques œuvres, quelques noms même, pourraient bien échapper, quoique dignes de souvenir et de recommandation. Essayons d'être complet tout en restant bref.

A Dresde, la première œuvre de l'école allemande, ou plu-

tôt de toutes les écoles du Nord, y compris celles de Bruges, d'Anvers et d'Amsterdam, c'est assurément la *Vierge* de Holbein. On donne ce nom à un grand tableau de huit personnages, où l'on voit la famille de Jacques Meyer, bourgmestre de Bâle, prosternée devant une madone. Ce n'est pas toutefois l'Enfant-Dieu que Marie tient dans ses bras; c'est sans doute le dernier-né des fils du bourgmestre, et Jésus, qu'il est facile de reconnaître, a pris, au milieu de la famille suisse, la place de l'enfant qu'adopte sa mère. Il y a peut-être, dans cet échange, quelque chose de fort risqué et de fort téméraire, au point de vue du dogme; mais à coup sûr, si l'on ne sort point de l'art, c'est une idée heureuse, touchante, et qui peint en traits naïfs la franchise et la cordialité des Allemands. Il faut bien se garder, d'ailleurs, de demander à la madone de Holbein le sentiment catholique; on ne le trouverait pas plus que le type italien. Dans cette jeune mère aux cheveux dorés ceints d'une couronne d'or, il n'y a rien de Fra Angelico, rien de Raphaël; c'est la Vierge du Nord, la Vierge protestante; et le mérite immense de Holbein est justement d'avoir eu la puissance de créer un type nouveau, celui de son pays et de son culte. Ajoutez encore à cette qualité supérieure la beauté prodigieuse des portraits groupés, la vérité, la force, la finesse, la délicatesse infinie qui brillent jusque dans les moindres détails. Pour moi, tout en rappelant les Holbein de Munich et même ceux de Hampton-Court, je suis prêt à croire que la *Vierge* de Dresde est le chef-d'œuvre du peintre d'Ausbourg.

Près de cette page capitale se trouvent encore huit excellents portraits de Holbein, entre autres celui d'un chevalier de la Toison d'or, qu'on croit l'empereur Maximilien Ier, mais qu'une sorte d'épaisse crinière fait ressembler à l'un de nos rois chevelus, et celui d'un homme inconnu *qui a*, dit le livret, *l'air d'un misanthrope.* On peut leur joindre *Deux jeunes filles* se tenant par la main, de Christophe

Amberger, qui fut le digne condisciple de Holbein dans l'atelier de son père.

Le grand peintre de Nuremberg n'a rien de plus qu'un petit portrait d'homme, qu'on croit celui de son ami Lucas de Leyde, et un *Portement de croix* en figurines et en grisaille. Je ne compte pas un lapin domestique peint à la gouache sur parchemin, bien qu'il soit d'une vérité parfaite et que sa vue amuse beaucoup les enfants et leurs bonnes. L'école d'Albert Durer n'est pas même représentée par ses élèves, car trois fragments d'une *Adoration des mages* de George Penz ne sont déjà plus l'œuvre d'un Allemand, mais celle d'un Vénitien. Quant au Saxon Lucas Kranach, qui fut le peintre favori des trois électeurs Frédéric-le-Sage, Jean-le-Constant et Jean-Frédéric-le-Magnanime, il était naturel qu'il laissât à Dresde une grande part de ses œuvres. La galerie en réunit effectivement une trentaine, si l'on compte dans ce nombre quatre ou cinq cadres de son fils et continuateur. On y trouve encore une *Femme adultère*, une *Hérodiade*, une *Bethsabée*, un *Samson* sur les genoux de Dalila, un *Hercule* attaqué par les Pygmées, etc., puis des académies réunies en pendants, *Judith* et *Lucrèce*, *Adam* et *Ève*, puis des portraits, ceux de Luther et de Mélanchton; mais parmi ces œuvres généralement distinguées, il n'en est pas une de supérieure, de capitale, que l'on puisse offrir comme l'extrême limite et le *dernier mot* du talent de Kranach. Il faut croire que le peintre saxon, resté d'habitude égal à lui-même, n'a jamais eu de ces glorieux élans de génie où un artiste parvient à se surpasser.

Nous avons vu précédemment, dans l'histoire de l'école allemande, qu'après les vieux maîtres de Prague, Cologne, Nuremberg, Augsbourg et Dresde, dont nul ne dépasse l'année 1550, il faut franchir une large lacune chronologique, et passer jusqu'aux peintres imitateurs de la seconde moitié du dix-septième siècle. Je crois, en choisissant dans le nom-

bre de ces derniers, n'avoir qu'à citer simplement une série d'*Évangélistes* et de *Pères*, par le Bohême Charles Screta, mort à Prague en 1674; un *Cadmus* et un *Amilcar*, de Schœnfeld, et quelques *Paysages* ou *Troupeaux* des trois Roos, dont le plus célèbre, Philippe (1655-1705), est habituellement nommé Rosa de Tivoli. Mais il y a dans le dix-huitième siècle quelques peintres allemands de qui l'on ne peut faire une mention si succincte. Tel est Balthazar Denner, qui s'est fait original, même parmi les Flamands, à force de soin, de patience et d'incroyable fini. Dresde a six ouvrages, nombre énorme! de ce maître étonnant, unique : un *saint Jérôme* et cinq portraits, hommes ou femmes, mais tous vieillards, car Denner, je l'ai déjà remarqué, n'aimait que les faces ridées par l'âge, les cheveux blancs, les bouches édentées. Jamais le poli d'un teint frais et jeune n'a tenté son pinceau; ce n'est pas le beau qu'il cherchait, ni même le joli; il ne lui fallait que des tours de force. Sans l'égaler, Chrétien Seybold l'imite d'assez près, et quelques-uns de ses portraits mêlés à ceux de Denner, complètent cette singulière école, qui, dans nos temps de hâte et de précipitation, n'a plus, que je sache, d'adeptes en aucun pays.

Le vrai représentant de l'école allemande au dix-huitième siècle, c'est assurément Diétrich, né à Weimar en 1712, mort à Dresde en 1774. Nouveau *Luca Fa presto*, imitateur universel et fécond, il a fait dans le Nord justement ce qu'avait fait dans le Midi Luca Giordano. Il y a quarante-cinq ouvrages de Diétrich à Dresde; pas un ne peut s'appeler original, ce sont tous des imitations, et dans les genres les plus divers, les plus opposés. Voilà une *Jeune femme et ses enfants* à une croisée, qui semblent copiés de Gérard Dow, un *Paysage* avec des baigneuses, qu'on croirait de Poëlenburg, et deux pendants représentant l'*Age d'or*, touchés à la manière d'Adrien Van-der-Werff; voilà des *Cuirassiers en marche* qui rappellent clairement Salvator Rosa, et même

une *Sainte Famille* dans un paysage qu'on peut justement attribuer à un disciple de Raphaël. Mais toutefois, c'est Rembrandt que Diétrich imite avec le plus de persévérance et de succès. Il y a, par exemple, un *saint Siméon*, un *Christ guérissant les malades*, et des portraits de vieillards vêtus à l'orientale, qu'on doit prendre pour l'ouvrage de Ferdinand Bol, de Victoors, de Panditz, ou de tout autre élève direct du grand peintre hollandais. Tant de diversité dans les œuvres du même artiste en rend sans doute la réunion précieuse et curieuse à étudier; mais quelque talent qu'il déploie dans ses imitations variées, toujours disciple, il ne saurait prétendre au nom de *maître*.

Raphaël Mengs, qui vivait dans le même temps, a mieux compris et mieux pratiqué l'imitation. C'est par le style qu'il cherche à se rapprocher des modèles de son choix, Raphaël et Corrége; mais il ne les copie pas servilement jusque dans le détail de l'exécution. En cela il mérite d'être pris lui-même pour modèle, et d'être imité dans sa manière d'imiter. Mais Dresde, où il reçut de son père les premières leçons, n'a conservé de lui que des échantillons bien faibles. La petite *Madeleine pénitente*, inspirée par celle de Corrége, et le *Sommeil de Joseph*, ne valent pas ses pastels de l'antichambre; — deux portraits de femmes, en vestale et en sibylle, par Angelica Kaufmann, morte à Rome en 1807, terminent la liste des œuvres allemandes qui m'ont paru le plus dignes de mention.

Pour apporter quelque ordre dans l'analyse des œuvres innombrables de la féconde école flamande, nous voilà contraints à revenir sur nos pas, à recommencer péniblement la visite des salles de gauche et de droite, en laissant à part celles du centre, à prendre de çà et de là, en haut et en bas, au commencement et à la fin. On ne peut vraiment avoir l'idée d'un tel désordre en un tel lieu; riche comme la création, le musée de Dresde est encore à l'état de chaos.

Le vénérable nom de Van-Eyck y commence la liste des maîtres flamands. Un triptyque, composé d'une *Vierge glorieuse* sur le panneau, entre un *saint Michel* et une *sainte Catherine* sur les volets, passe pour l'ouvrage d'Hubert Van-Eyck. Il est petit, fin et bien conservé. On dit que Charles-Quint portait dans ses voyages ce précieux tableau fermé, que les Allemands appellent, à cause de sa forme, un autel domestique. Près d'une autre *Vierge couronnée*, mais entourée de la *sainte Famille*, qu'on reconnaît aisément, à l'extrême beauté du travail, pour l'œuvre de Jean Van-Eyck, se trouve une *Adoration des Mages*, de très vastes proportions pour l'époque, attribuée à Corneille Engelbrechtsen, lequel, imitateur des Van-Eyck et maître de Lucas de Leyde, est un de ceux qui firent naître et sortir l'école hollandaise de la primitive école flamande. Quant à Lucas de Leyde lui-même, son nom ne se trouve à Dresde que sur des œuvres *présumées*, c'est-à-dire plus qu'incertaines, et celui de Quintin Metzys, le maréchal d'Anvers, seulement sur un *Peseur d'or* très ordinaire. Franz Floris, les Franck, ses disciples, et les Porbus, n'ont que de faibles échantillons; les deux Brill, Paul et Matthieu, quelques charmants paysages italiens qui annoncent et préparent notre Claude, continué ensuite par un autre Flamand, Herman Swanevelt, dit Herman d'Italie. Pour les Breughel, ils sont là au grand complet; Pierre Breughel, le vieux, avec une *Lutte de paysans* et une vaste *Prédication de saint Jean-Baptiste* qu'entourent une foule de gens de tous les pays, de tous les états, étrange assemblage dans un désert de la Judée; Pierre Breughel d'Enfer (que le livret fait à tort fils du premier), avec une *Tentation de saint Antoine* et une *Cour de Proserpine*, pleines l'une et l'autre de feux, d'incendie, de couleur locale et infernale; enfin Jean Breughel, de Velours (qui est le fils du vieux Pierre), avec une énorme collection de trente-un cadres. Il y en a dans ce nombre de fort importants, de fort remarqua-

bles. Ce sont, en général, des paysages, mais toujours animés par quelque scène historique ou anecdotique, la *Victoire de Moïse sur les Amalécites*, le *Christ au lac de Génézareth*, des *Haltes de voyageurs*, une *Foire sur le bord de la mer*, etc.; à ceux-là, au dernier surtout, je donnerais la préférence sur tous les autres.

Au temps de Jean Breughel, qui tient encore, par son père et par son style, aux Flamands primitifs, vient la grande école de Rubens. Partout fécond, partout riche et glorieux, le maître compte à la galerie de Dresde jusqu'à vingt-sept ouvrages de tous genres. Les portraits réunis des deux fils de Rubens sont une répétition, pure et simple, du tableau de la galerie Lichtenstein. Si le plus beau des deux doit être l'original, je crois que celui de Dresde n'est pas la copie. En revanche, une autre répétition, celle du célèbre *Jardin d'amour* qui se voit à Madrid, me semble bien inférieure à l'original incontestable. Mais on y retrouve toujours avec plaisir les portraits de Van-Dyck, de Craeyer, de Sneyders, et de Rubens lui-même. Parmi les autres pages, on peut citer une précieuse esquisse du grand *Jugement dernier* de Munich, un *Jugement de Pâris* en figurines très délicates, un *Neptune* prononçant le fameux *quos ego* de Virgile, un *Satyre* exprimant le jus du raisin, un *Hercule ivre*, une *Bethsabée*, un *Méléagre*, un *Automne* personnifié par Diane revenant de la chasse avec ses nymphes, à qui des satyres offrent les fruits de la saison, des *Chasses* au lion et au sanglier, et quelques portraits, parmi lesquels celui de sa troisième femme.

Tout cela sans doute est beau, important, précieux, digne de Rubens. Mais on voudrait cependant, pour une galerie comme celle de Dresde, quelque œuvre d'un plus grand éclat et d'un plus grand renom, quelqu'une de ces pages d'élite, citées partout, et devenues à la fois la gloire du maître qui les a faites, et l'orgueil du musée qui les a recueillies; on

voudrait, par exemple (pour ne point sortir de l'Allemagne), un ouvrage capital comme la *Damnation des mauvais Anges* de Munich, comme le triptyque de l'archiduc Albert de Vienne, ou même comme l'*Histoire de Decius* de la galerie Lichtenstein. Ce n'est pas trop demander, pour l'honneur de Rubens, dans une collection qui réunit la *Vierge de Bâle*, la *Madone de Saint-Sixte* et la *Nuit* de Corrége.

Cette réflexion ne s'applique pas avec autant de justesse aux dix-neuf toiles de Van-Dyck; à Dresde, l'élève de Rubens est plus complet que son maître. Si nous l'envisageons comme peintre d'histoire, il est difficile de trouver mieux qu'un *Saint Jérôme* agenouillé près de son lion symbolique, un *Silène* ivre, soutenu par des bacchantes, et surtout une *Danaë* couchée, recevant la pluie de pièces d'or qu'un Amour, peu digne de ce nom, essaie sur une pierre de touche. Van-Dyck n'a peut être pas surpassé cette belle académie. Si nous l'envisageons ensuite comme peintre de portraits, et laissant à part ses grands chefs-d'œuvre tels que Wallenstein et le bourgmestre d'Anvers, quoi rencontrer de plus beau que Charles Ier d'Angleterre, que sa femme, Henriette de France, que leurs trois enfants, Charles, Jacques et Anne-Marie, que le peintre David Ryckaert, que le frère de Rubens, que le Mathusalem écossais, Jean Thomas Parker, peint, dit-on, à l'âge de cent cinquante-un ans, une année avant sa mort? Ces portraits sont excellents et dignes du grand nom de Van-Dyck. — Jordaens aussi, l'autre illustre élève de Rubens, est plus convenablement partagé. Ses *saintes Femmes* au tombeau vide de Jésus, son *Ariane* servie par des faunes et des bacchantes, sont assurément des compositions plus fortes que nobles, plus distinguées par la couleur que par le style; mais Jordaens montre les dernières limites de son talent dans une belle *Présentation au temple*, dans une *Famille à table* qui met en pratique le proverbe hollandais : « Comme chante le vieux coq chantera le poulet »

(zoo d'ou de zongen, zoo pipen de jongen), enfin dans un *Diogène* cherchant son homme au milieu du marché, vaste collection de piquantes caricatures. — J'aurais pu citer dans les œuvres de Rubens une *Chasse au sanglier* dont il a peint les figures, et un *Garde-manger* où il s'est représenté avec sa seconde femme, sous les traits et le costume d'un cuisinier et d'une cuisinière ; mais les animaux, vivants ou morts, sont de François Sneyders, et c'est à lui plus qu'à Rubens qu'appartiennent ces tableaux remarquables.

En passant de l'école catholique-flamande à l'école protestante-hollandaise, c'est-à-dire au dernier degré du pur naturalisme, nous pouvons dire de son représentant le plus illustre, Rembrandt, ce que nous disions tout à l'heure de Rubens : dans ses seize tableaux de Dresde, il ne se trouve pas une œuvre qui réponde dignement à la fois au nom du maître et au nom de la ville. Assurément sa grande toile où l'on voit le sacrifice offert par Manué et sa femme, à qui l'ange annonce la naissance de Samson, est d'une forte couleur et d'un grand effet. Mais cet ange n'est-il pas trop ignoble, et cette composition tout entière n'est-elle pas trop peu sainte, trop peu d'accord avec le sujet pour qu'on puisse lui donner le nom de chef-d'œuvre ? J'aime mieux l'*Enlèvement de Ganymède*, quoique ce tableau n'ait pas plus le sentiment de la mythologie que l'autre celui de la Bible ; mais c'est d'un grotesque moins repoussant, plus permis et plus beau. Au lieu du bel adolescent aimé de Jupiter, nous voyons un gros garçon de six à sept ans que l'aigle emporte par sa chemise, qui se débat, qui pleure, qui crie et qui fait même, en face du spectateur, ce que fait, dans un coin obscur de cabaret hollandais, quelque ivrogne de Téniers. Les portraits de Rembrandt, plus nombreux à Dresde que ses tableaux d'histoire, sont aussi plus parfaits. A côté de plusieurs beaux vieillards et de sa vieille mère, pesant des pièces d'or, on remarque Rembrandt lui-même, le verre à la main, le rire à la bouche, embras-

sant sa femme qu'il porte sur ses genoux, et plus encore, sa fille adolescente qui tient un œillet à la main. Rien ne surpasse ces derniers portraits, même dans la belle collection de Buckingham-Palace.

Les meilleurs élèves de Rembrandt sont groupés autour de lui. Ferdinand Bol a plusieurs sujets bibliques, l'*Echelle de Jacob*, *Joseph présentant Jacob à Pharaon*, *David et Urie*, un *Repos en Egypte*; Victoor, un *Moïse sauvé*, un *Benjamin accusé du vol de la coupe*; Panditz, quelques bons portraits. Vient ensuite Gérard Honthorst, le peintre *delle notti*. Ses deux vieilles, une chandelle à la main, son *Dentiste de village* opérant la nuit, rappellent pleinement son genre et ses habitudes : mais le *Moïse* tiré des eaux du Nil et présenté à Thermutis dans son berceau, est une page belle, simple, noble, comme il s'en trouve peu dans l'œuvre de Honthorst. C'est le soleil, cette fois, et le soleil d'Egypte qui éclaire la scène. Et cependant, tant est grande la force d'habitude, on dirait, à la distribution artificielle des clairs et des ombres, que la lumière générale vient d'une grande lampe pendue au firmament. Quelques beaux portraits de Van-der-Helst et de Gonzalez Coques, plus deux ou trois faits et gestes de Louis XIV par Van der-Meulen, nous conduisent à Van-der-Werff, que ses sujets de haute volée, d'une part, de l'autre, ses proportions exiguës et sa fine exécution, placent entre les grands et les petits Flamands.

Sa part est presque aussi considérable ici qu'à Munich, et, parmi douze ouvrages, il s'en trouve des meilleurs qu'ait laissés son délicat pinceau. Je ne place point dans ce nombre, et par les raisons que j'ai dites précédemment, les sujets sacrés, une *Salutation angélique*, une *sainte Famille*, une très grasse *Madeleine au désert*; mais des sujets plus humbles, plus appropriés au style étroit et mignard de cette espèce d'Albane flamand, un *Jugement de Pâris*, un *Diogène* [illegible] sa lanterne, un *Renvoi d'Agar et d'Ismaël*, *Deux*

Amants près d'une fontaine ornée, et les portraits réunis de la famille du peintre.

Corneille Poëlenburg l'avait précédé de plus d'un demi-siècle dans ce genre de fine miniature, mais sans jamais prétendre au style historique et religieux. Comme ceux de Jean Breughel, ses tableaux sont toujours des paysages, et toujours animés par des scènes ou des groupes. *Diane* au milieu de ses nymphes, *Minerve* au milieu des Muses, et plusieurs *Baigneuses*, me semblent ses meilleures pages à la galerie de Dresde. — Gérard Terburg abandonne le paysage et commence les scènes d'intérieur, dont il relève l'extrême simplicité par la perfection inouïe des détails. Un *Officier écrivant un ordre qu'attend son trompette* et une *Jeune Dame se lavant les mains dans une aiguière que tient sa servante*, sont des modèles achevés du genre de Terburg, pour le choix des sujets et pour le fini de l'exécution. — Élève de Rembrandt, et contemporain de Terburg, auquel il ressemble davantage, Gérard Dow n'a pas seulement l'honneur de ses œuvres personnelles; il se continue et brille encore dans les œuvres de ses excellents élèves, les Miéris, Netscher, Metzu, Sckalken, Slingelandt. Tous ensemble ils forment une même famille, où l'on trouve, comme entre le père et ses fils, la ressemblance générale du type et des traits. A peine les séparent quelques différences de détail, et, pour tel ouvrage donné, il est permis d'hésiter entre eux. Ils sont tous réunis à Dresde. Gérard Dow, auquel appartient par tous les droits le premier rang, n'a pas moins de seize cadres, quelques-uns sous verre, tous précieux, tous dignes d'une visite attentive. Le titre en est souvent impossible à trouver, la description en serait trop longue à faire; je me bornerai donc à la mention rapide des plus excellents, des plus prodigieux : d'abord son portrait, répété deux fois, comme pour montrer ses deux occupations les plus familières; dans l'un Gérard Dow joue du violon, dans l'autre il dessine

sur un cahier. Puis le *Maître d'écriture* taillant une plume qu'il regarde par dessous ses lunettes, l'*Arracheur de dents*, tenant d'une main sa victime, et montrant de l'autre le glorieux trophée de son habileté, une *Vieille femme* dévidant du fil à la lueur de sa lampe, une *Jeune fille* endormie à côté de son rouet, et qu'un jeune homme éveille en approchant une chandelle de ses yeux, un *Ermite* en prières, une *Jeune fille* dans une cave, à genoux devant un tonneau, écoutant, le verre à la main, les avis d'un jeune homme qui lui recommande la sobriété, enfin une *Jeune fille* se penchant avec sa lumière hors d'une fenêtre entr'ouverte et cueillant du raisin. Pour la grâce, l'harmonie, l'attrait, le fini merveilleux, jamais Gérard Dow n'a surpassé ce dernier tableau, l'un des plus ravissants bijoux de son riche écrin.

Les deux Miéris, François et Guillaume, ont chacun à Dresde un lot de douze ouvrages; mais ils ne sont égaux que par le nombre. Le fils ressemble au père et s'en approche, sans l'égaler toutefois. François, au contraire, le plus digne élève de Gérard Dow, atteint souvent à toute la hauteur du maître, comme on peut le voir dans sa *Diseuse de bonne aventure*, dans son *Chaudronnier* et dans son *Atelier de peintre*, répété deux fois. Il s'y est représenté lui-même, et un violoncelle posé contre le mur indique qu'il partageait les goûts de son maître pour la musique. — Gabriel Metzu, qui réunit la manière de Terburg à celle de Gérard Dow, et qui se fait reconnaître par un coloris très lumineux, même un peu rougeâtre, montre toute sa grâce et toute sa finesse dans un *Déjeuner*, une *Brodeuse de dentelle* et des *Marchands de gibier* ou de *volailles*; — Slingelandt, dans la *Leçon de musique interrompue*; — Gaspard Netscher, dans une *Dame à sa toilette*, une *Dame au clavecin*, une *Lingère*, une *Jeune femme malade*, et son propre portrait, tête charmante, douce et spirituelle, qu'on est ravi de retrouver deux fois. Il s'est peint d'abord méditant près d'une table,

puis accompagnant le chant de sa fille sur une guitare. Quant à Sckalken, il n'a pris de son maître que les effets de lumière artificielle ; il est devenu le Honthorst du chevalet. La *Vieille femme* lisant dans un gros livre, la *Jeune fille* lisant une lettre, celle qui regarde un œuf à la lampe, et le peintre lui-même examinant une petite statue de Vénus, sont tous de charmants tableaux de nuit.

Plus fécond que tous ses contenporains et rivaux (sauf Téniers pourtant), Philippe Wouwermans compte dans la galerie de Dresde jusqu'à soixante-deux tableaux. Quand on en voit les sujets souvent compliqués, et l'exécution si soigneusement finie, quand on songe au nombre incroyable des ouvrages du même maître dispersés dans tous les musées et tous les cabinets, on se demande avec étonnement comment la vie d'un seul homme a pu suffire à tant de travail ; et une vie courte, puisque Wouwermans, né en 1620, était mort en 1668. Téniers du moins, avec ses quatre-vingt-quatre ans d'âge, a eu deux fois cette vie d'artiste. Dans une telle multitude, on rencontre tous les sujets habituels au maître, sous toutes les formes et toutes les dimensions qu'il leur ait données : des *Chasses*, au cerf, au sanglier, au héron, des *Départs pour la Chasse* et des *Retours*, des *Camps*, des *Haltes*, des *Batailles*, des *Combats* et jusqu'à des *Duels*, des *Marchés*, des *Écuries*, des *Forges*, des *Cabarets*, etc., tout ce qui permet de placer quelques groupes de chevaux dans un paysage. Parmi des ouvrages faits généralement avec un égal soin, il faudrait, pour indiquer les meilleurs, désigner au moins la moitié du nombre total. Il faut donc renoncer à cette désignation, même par un moyen bien plus court que celle des titres, celle des numéros.

On rapporte que Louis XIV, à la vue de quelques tableaux de David Téniers, qu'on lui présentait à Versailles, s'écria, plein d'impatience et de dégoût : « Emportez vite ces magots. » Le goût général n'a pas ratifié la condamnation portée

par le grand roi, et les princes recherchent aujourd'hui pour leurs musées avec non moins d'empressement que les bourgeois pour leurs salons les merveilleux magots du célèbre Anversois. Dresde n'a pas, comme Madrid, soixante-seize tableaux de Téniers, mais vingt-trois, ce qui est un nombre respectable. Seulement, ils sont tous dans le style habituel du maître, et nul d'entre eux ne peut s'appeler une curiosité, si ce n'est par une rare perfection du travail. Il y a bien un *Saint Pierre délivré de prison par l'ange;* mais ce sujet, rejeté au second plan, n'est qu'un prétexte pour peindre un corps-de-garde et des armures. Les plus curieux ouvrages, ou mieux, les plus parfaits, me semblent, en outre, deux *Kermesses*, ou fêtes flamandes ; l'une très grande, puisqu'elle a presque huit pieds de large, l'autre plus petite de moitié (nº 237), mais que je préfèrerais, bien que l'on achète d'habitude les tableaux flamands au pied, au pouce et à la ligne ; — puis un excellent *Intérieur de cabaret* (nº 240), un *Chimiste à son fourneau* et deux *Tentations de saint Antoine*, dans l'une desquelles, chose à peine croyable ! manque l'éternel œuf-poulet. C'est l'unique fois, à ma connaissance, que, dans ce sujet si commun, Téniers ait oublié sa plaisante invention. Peut-être ne l'avait-il pas encore faite. On aurait pu grouper autour de lui, d'abord ses deux maîtres, Téniers le vieux et Adrien Brauwer, puis ses condisciples ou élèves, tous ses imitateurs, les deux Ostade, Jean Steen, David Ryckaert, Zorg, Apshoven, Laar le *Bamboche*, etc. ; mais il faut courir toutes les salles, pour trouver, ici une *Danse de paysans* de Téniers le père, là une comique *Bataille entre des joueurs de cartes* d'Adrien Braüwer ; plus loin, deux excellents *Intérieurs d'un atelier et d'un estaminet* d'Adrien Ostade, et un *Canal glacé* d'Isaac ; ailleurs encore une *Nourrice* de Jean Steen, deux *Ménages rustiques* de Ryckaert, une *Poissonnière* de Zorg, des *Bambochades* de Laar.

Après trois *Vues de couvents*, par Van-der-Heyden, terminées avec l'admirable minutie qu'on lui connaît, — car il peignait une maison comme Denner peignît depuis un visage; — après quelques beaux *Intérieurs* de Steenwyck (Peter Neefs manque à la collection), il nous reste à citer plusieurs charmants *Tableaux de gibier* de Weenix et de Fyt, une *Basse-cour* effrayée par un oiseau de proie, l'un des chefs-d'œuvre de Hondekoeter, des *Chasses* à l'ours et au cerf de Carl Ruthart; puis des *Tableaux de fruits*, où David de Heem a porté toute la perfection possible, toute la vérité imaginable, et des *Tableaux de fleurs* d'Abraham Mignon, de Rachel Ruysch, de Van-Huysum enfin, le maître incontesté du genre.

Arrivés aux paysages, nous trouvons la même multitude que devant les tableaux de genre, la même impossibilité de nous étendre jusqu'à la description. Il faut nous borner à mentionner aussi quelques noms et quelques œuvres. Jean Wynants mérite d'être cité d'abord. Il se faisait aider, dit-on, par ses élèves, tels que Wouwermans, Adrien Van-de-Velde ou Lingelbach, qui peignaient les figures de ses paysages. Qu'importe? Claude le Lorrain empruntait également le pinceau de Lauri, d'Allegrini, de Miel, de Guillaume Courtois; en est-il moins le premier paysagiste du monde? Wynants, d'ailleurs, plus fameux encore par ses élèves que par ses œuvres, a le droit d'aînesse sur tous les maîtres de la seconde époque, après les Breughel et les Brill. Son meilleur ouvrage à Dresde est un grand paysage orné de ruines et traversé par deux routes fuyant dans le lointain, genre d'effet qu'il n'oublie jamais et qui peut le faire reconnaître au premier coup d'œil. — Viennent ensuite Nicolas Berghem, avec ses masses de rochers et de broussailles, ses tons chauds, ses grandes ombres; — Jean Both, d'Italie, peignant toujours la nature méridionale, d'où lui vint son surnom parmi les Flamands; — Adrien Van-de-

Velde et ses troupeaux; — Waterloo, si naïf et si vrai; — Van-Artois, Karel Dujardin, Asselyn, Moucheron, Roland Savery, etc. — La *Chasse dans une forêt*, de Paul Potter, bien qu'elle soit conservée sous verre, ne me semble une des grandes œuvres du maître que par sa dimension. Le sujet l'a peut être gêné. Je crois préférables deux petits pendants où, n'ayant peint que des bestiaux au pâturage, Paul Potter était dans la force et la vérité de son talent.

Mais c'est Jacques Ruysdaël, à Dresde comme dans toute l'école, qui tient le premier rang parmi les paysagistes des Flandres. Si Claude, retraçant et composant la nature italienne, est le Raphaël du paysage, Ruysdaël, copiant la nature flamande, en est le Holbein; et non-seulement le Holbein, grand peintre de portraits, mais celui dont nous disions tout à l'heure qu'il avait créé la Vierge du Nord, la Madone protestante. Ruysdaël a créé la poésie rêveuse, mélancolique, du paysage brumeux et sombre. Sous ce rapport, il dépasse de bien loin tous ses rivaux. Hobbéma lui-même, dont les œuvres fort rares sont souvent plus chères, sinon plus précieuses, que celles de Ruysdaël, reste au-dessous de lui par le côté poétique; il ne l'égale que dans l'exacte et savante imitation de la nature. N'ayant pas vécu plus de quarante-cinq ans, Ruysdaël est encore, comme Téniers ou Wouwermans, un prodige de fécondité. On le trouve partout, et presque toujours varié, complet. Il a treize toiles à Dresde, auxquelles nous pourrions ajouter, comme une sorte d'introduction à ses œuvres, deux ou trois *Vues* de Salomon Ruysdaël, qui, semblable à Hubert Van-Eyck, fut l'instituteur d'un jeune frère, devenu plus illustre que lui.

Parmi ces treize toiles, il s'en trouve quelques-unes de capitales et de célèbres, telle que celle qu'on connaît sous le nom de la *Chasse de Ruysdaël*. C'est une forêt de hêtres, coupée par quelques flaques d'eau qui réfléchissent les nuages du ciel. Adrien Van-de-Velde a peint sous ces grands

arbres une *Chasse au Cerf*, d'où vient le nom du paysage, l'un des plus vastes et des plus magnifiques qu'on puisse rencontrer dans l'œuvre du maître. S'il fallait en citer un qui lui fût supérieur, je ne trouverais rien de plus que l'autre *Forêt*, honneur du Belvédère. Mais Ruysdaël me paraît aussi grand dans des cadres beaucoup plus petits. Voyez les ruines du vieux château de Bentheim sur une colline couverte de broussailles ; voyez cette cascade roulant du haut d'un rocher ; voyez cette plaine unie, plate, dont l'horizon se déroule entre des bouquets d'arbres ; qu'y a t-il de plus beau, de plus attachant, que ces sujets pourtant si simples? Dans quelques-autres, Ruysdaël a donné carrière à l'humeur rêveuse et triste dont ses ouvrages sont tous empreints. Telle est la vue d'un vieux *Cloître*, au delà d'une rivière ombragée de grands arbres ; tel est plus encore le *Cimetière juif*, où des tombeaux noircis et chancelants, que dominent des ruines antiques et des arbustes sauvages, trempent dans les eaux d'un torrent débordé. Poussin lui-même n'aurait pas trouvé plus d'expression, de profondeur, de tristesse austère et religieuse. — Les marines flamandes manquent à peu près à la galerie de Dresde, qui, n'ayant rien de Guillaume Van-de-Velde, ne possède de Backuysen qu'un *Combat naval* entre les Hollandais et les Espagnols.

Nous sommes arrivés aux écoles d'Italie : ici mon embarras redouble. L'espèce d'ordre adopté pour la classification des tableaux est si contraire à celui de la chronologie, de la filiation des écoles et des maîtres, que je ne sais quel terme moyen adopter pour n'être pas trop loin, ou de l'arrangement matériel, de l'ordre établi, ou de celui qu'auraient dû dicter les dates et la raison. Dans la première division, qui s'appelle le *Cabinet des peintres de Ferrare*, on trouve le Siennois Sano di Pietro, le Florentin Benozzo Gozzoli, le Bolonais Francia, tandis que Squarcione, qui fut le maître de Mantegna, commence l'école vénitienne. Puis, quand les

Vénitiens sont épuisés (et, notez cela, on les a placés, eux, les grands coloristes, dans les plus sombres salles de la galerie intérieure), viennent les peintres de Milan et de Gênes; puis ceux de Bologne, depuis les Carrache; puis ceux de Naples; et, pour finir, on amalgame ensemble, dans une espèce de *tribune*, de salle d'honneur, les peintres de Rome, de Parme et de Florence : Raphaël, Corrége et Léonard. Que faire au milieu d'un tel renversement de l'ordre véritable? Il est difficile de le reconstruire, sans mettre trop de distance entre la distribution réelle de la galerie et l'analyse que nous en essayons. Tout à l'heure nous avons bien fait passer les Français et les Espagnols devant les Flamands, et tous devant les Italiens; nous pouvons bien encore, cette fois, mettre les Vénitiens devant les Florentins et les Napolitains devant les Parmesans. Mais c'est en protestant contre une nécessité fâcheuse, c'est comme forcé et contraint. Nous allons donc régler ainsi notre marche à travers les écoles italiennes : d'abord, les origines, les antiquités; puis la haute Italie, Ferrare, Milan, Gênes; puis Venise; puis Bologne; puis Naples; puis enfin Florence, Parme et Rome dans les salles des *Capi d'opera*.

La première catégorie n'est pas nombreuse. Après une petite *Ascencion* fort précieuse, à laquelle on peut certainement donner le nom de peinture bysantine, mais qui ne me semble pas des Bysantins eux-mêmes et que je crois plutôt faite en Italie avant Cimabué; — après une petite *Nativité*, qui porte le nom de Giotto et n'est pas de ce maître; — viennent deux ouvrages fort intéressants, attribués à Sano di Pietro. Le premier est une *Assomption* entourée d'une foule de bienheureux, et d'âges très postérieurs à la mort de Marie, puisqu'il s'y trouve jusqu'à sainte Ursule, jusqu'à saint Nicolas. Elle est sur fond d'or, d'une touche fine, douce et délicate. L'autre est un *Crucifix* que l'on a dédoublé parce qu'il était peint sur ses deux faces. On y voit, au centre, le

Christ crucifié, et divers sujets dans les médaillons que forment les extrémités de la croix. La peinture en est aussi curieuse que la forme. Nous sautons ensuite par-dessus plus d'un siècle pour passer du Siennois Sano au Bolonais Francia (Francesco Raibolini). Trois importantes pages forment sa part : une charmante *Madone* dont l'enfant joue avec un oiseau ; une *Adoration des Mages*, très petite de dimension, très considérable de travail, et un *Baptême du Christ*, signé avec la date de 1508. Jésus pose seulement les pieds sur l'eau, comme il fit plus tard miraculeusement en appelant à lui saint Pierre pour éprouver sa foi ; il est, ainsi que saint Jean, grand et maigre, comme les personnages du Pérugin, de Bellini, de Cima, de tous les maîtres contemporains. Mais ce *Baptême*, composition grande et sainte, peut être considéré comme l'une des meilleures œuvres du maître éminent que Raphaël consulta jusqu'à sa mort.

Garofalo, qui suivit de près Francia, et qui lui ressemble dans les grands sujets, compte aussi, parmi quelques autres, trois ouvrages de la plus haute importance : une *Madone*, qui remet l'Enfant-Dieu dans les bras de sainte Cécile agenouillée ; un *Jésus dormant*, que sa mère adore, et auquel une troupe d'anges présente, dans son sommeil, les instruments de la Passion ; enfin, une *Apparition de la Vierge à saint Bruno*, portant la signature du maître et la date de 1530. On peut dire que le peintre à l'œillet, qui traitait de préférence des sujets en figurines, n'a rien fait de plus grand, aussi bien par la noblesse du style et la fermeté de la touche que par l'ampleur de la composition. Il faut rechercher encore, parmi les œuvres des peintres de la haute Italie, un vigoureux *Martyre de saint Laurent*, par Gaudenzio Ferrari ; — les *quatre Pères de l'Église*, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Grégoire et saint Augustin, méditant sur l'immaculée conception de Marie, toile immense de Dosso-Dossi, qu'on peut, je crois, appeler son chef-d'œuvre ; — le

sur un cahier. Puis le *Maître d'écriture* taillant une plume qu'il regarde par dessous ses lunettes, l'*Arracheur de dents*, tenant d'une main sa victime, et montrant de l'autre le glorieux trophée de son habileté, une *Vieille femme* dévidant du fil à la lueur de sa lampe, une *Jeune fille* endormie à côté de son rouet, et qu'un jeune homme éveille en approchant une chandelle de ses yeux, un *Ermite* en prières, une *Jeune fille* dans une cave, à genoux devant un tonneau, écoutant, le verre à la main, les avis d'un jeune homme qui lui recommande la sobriété, enfin une *Jeune fille* se penchant avec sa lumière hors d'une fenêtre entr'ouverte et cueillant du raisin. Pour la grâce, l'harmonie, l'attrait, le fini merveilleux, jamais Gérard Dow n'a surpassé ce dernier tableau, l'un des plus ravissants bijoux de son riche écrin.

Les deux Miéris, François et Guillaume, ont chacun à Dresde un lot de douze ouvrages; mais ils ne sont égaux que par le nombre. Le fils ressemble au père et s'en approche, sans l'égaler toutefois. François, au contraire, le plus digne élève de Gérard Dow, atteint souvent à toute la hauteur du maître, comme on peut le voir dans sa *Diseuse de bonne aventure*, dans son *Chaudronnier* et dans son *Atelier de peintre*, répété deux fois. Il s'y est représenté lui-même, et un violoncelle posé contre le mur indique qu'il partageait les goûts de son maître pour la musique. — Gabriel Metzu, qui réunit la manière de Terburg à celle de Gérard Dow, et qui se fait reconnaître par un coloris très lumineux, même un peu rougeâtre, montre toute sa grâce et toute sa finesse dans un *Déjeuner*, une *Brodeuse de dentelle* et des *Marchands de gibier* ou de *volailles*; — Slingelandt, dans la *Leçon de musique interrompue*; — Gaspard Netscher, dans une *Dame à sa toilette*, une *Dame au clavecin*, une *Lingère*, une *Jeune femme malade*, et son propre portrait, tête charmante, douce et spirituelle, qu'on est ravi de retrouver deux fois. Il s'est peint d'abord méditant près d'une table,

puis accompagnant le chant de sa fille sur une guitare. Quant à Sckalken, il n'a pris de son maître que les effets de lumière artificielle ; il est devenu le Honthorst du chevalet. La *Vieille femme* lisant dans un gros livre, la *Jeune fille* lisant une lettre, celle qui regarde un œuf à la lampe, et le peintre lui-même examinant une petite statue de Vénus, sont tous de charmants tableaux de nuit.

Plus fécond que tous ses contenporains et rivaux (sauf Téniers pourtant), Philippe Wouwermans compte dans la galerie de Dresde jusqu'à soixante-deux tableaux. Quand on en voit les sujets souvent compliqués, et l'exécution si soigneusement finie, quand on songe au nombre incroyable des ouvrages du même maître dispersés dans tous les musées et tous les cabinets, on se demande avec étonnement comment la vie d'un seul homme a pu suffire à tant de travail ; et une vie courte, puisque Wouwermans, né en 1620, était mort en 1668. Téniers du moins, avec ses quatre-vingt-quatre ans d'âge, a eu deux fois cette vie d'artiste. Dans une telle multitude, on rencontre tous les sujets habituels au maître, sous toutes les formes et toutes les dimensions qu'il leur ait données : des *Chasses*, au cerf, au sanglier, au héron, des *Départs pour la Chasse* et des *Retours*, des *Camps*, des *Haltes*, des *Batailles*, des *Combats* et jusqu'à des *Duels*, des *Marchés*, des *Écuries*, des *Forges*, des *Cabarets*, etc., tout ce qui permet de placer quelques groupes de chevaux dans un paysage. Parmi des ouvrages faits généralement avec un égal soin, il faudrait, pour indiquer les meilleurs, désigner au moins la moitié du nombre total. Il faut donc renoncer à cette désignation, même par un moyen bien plus court que celle des titres, celle des numéros.

On rapporte que Louis XIV, à la vue de quelques tableaux de David Téniers, qu'on lui présentait à Versailles, s'écria, plein d'impatience et de dégoût : « Emportez vite ces magots. » Le goût général n'a pas ratifié la condamnation portée

grande dimension, aucun de composition compliquée, aucun qui approche, par l'importance, de l'*Assomption*, ou de l'*Apothéose de Charles-Quint.* Le plus fameux se nomme *Il Cristo della moneta*, et représente la parabole du denier de César. Chose étrange! il ne s'y trouve que deux personnages, le Christ et son interlocuteur, qui ne sont vus qu'à mi-corps. Et pourtant le sujet est d'une clarté parfaite; il s'expliquerait par la seule physionomie du Christ, aussi fine, aussi intelligente que pleine de noblesse et de bonté. La couleur magnifique et le fini prodigieux du tableau achèvent d'en faire un véritable chef-d'œuvre. C'est, avec une charmante *Madone adorée*, un échantillon des compositions religieuses de Titien; une *Vénus couchée* représente ses compositions profanes. Elle ressemble beaucoup plus aux *Vénus* de Madrid qu'à celles de Florence, car c'est aussi une *Vénus à la musique.* Couronnée par l'Amour, elle tient à la main une espèce de hautbois, et le jeune homme assis à ses pieds, au lieu de toucher un orgue, pince une mandoline. Cette Vénus blanche, étendue sur un drap blanc, et qu'on enfermerait à Naples dans le cabinet réservé, est un de ces merveilleux tours de force où se jouait le pinceau fort mondain du vieillard de Cadore, et que nul, depuis, n'a pu tenter impunément. Le reste des œuvres de Titien se compose de portraits, tous beaux et soignés, quelques-uns excellents. Tel est surtout celui de son ami le satirique Arétin, qu'il a peint à quarante-six ans, lorqu'il en avait lui-même quatre-vingt-quatre (en 1561) et dans la main duquel il a placé la palme poétique. Tels sont encore les portraits de sa fille Lavinia, belle et robuste jeune femme, parée avec tout le luxe vénitien, d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, entre sa femme et son fils adorant une *Madone*, et d'une jeune dame inconnue, si belle et si peu voilée qu'elle est, au dire du livret, *en costume de Vénus.*

Au rebours de Titien, Tintoret n'a qu'un portrait à Dresde,

celui d'un vieillard écoutant un jeune homme penché sur le dos de son fauteuil ; mais, en revanche, plusieurs compositions. La plus importante est une *Vierge glorieuse*, entourée d'un chœur d'anges et adorée par des bienheureux groupés au bas du tableau. On la connaît sous le nom de la *Vierge au croissant.* C'est une grande page, et de grand effet, mais un peu *furieuse*, c'est-à dire exécutée dans un de ces emportements de travail que les amis de Tintoret appelaient de la fureur. Son *Parnasse*, où Apollon, planant dans les airs, préside l'assemblée des Muses et des Grâces, est une grande page aussi, plus raisonnable et plus froide. Reste une dernière composition digne d'étude, mais fort bizarre, caprice d'artiste ou de commettant, auquel on ne saurait donner un nom. Au milieu de la campagne, des femmes nues préparent leurs instruments pour un concert.

De tous les Vénitiens, Paul Véronèse est le plus richement doté à la galerie de Dresde. Quinze ouvrages lui forment une part d'autant plus importante, que, sauf les toiles immenses de Paris et de Venise, il n'en est pas de plus considérables dans son œuvre. L'*Adoration des Mages*, où il a placé, comme d'habitude des rois européens du seizième siècle, avec leurs suites de courtisans, de bouffons et de chiens ; — *Moïse sauvé des eaux*, scène admirable, qui renferme, dans un paysage d'Italie et en costume du temps, le plus beau groupe de femmes ; — les *Noces de Cana*, tableau d'une toute autre disposition que celui de Paris ; — la *Famille Concinna* adorant l'enfant Jésus porté par sa mère, magnifique réunion de portraits ; — Le *Christ allant au Calvaire*, répétition du *Spasimo* en style vénitien ; — le *Bon Samaritain*, le *Centenier de Capharnaüm*, *Europe enlevée par le taureau*, tous dans la forme plus large que haute qu'affectionnait Véronèse, le montrent bien avec son génie naturel, facile, brillant, aidé par une profonde étude et une science complète de la couleur. Il ne faut pas oublier

deux petits *Calvaires*, où Jésus est en croix entre les larrons; le moindre des deux (nº 731), terminé avec une merveilleuse finesse, est assurément l'un des plus parfaits, des plus excellents de ses tableaux en figurines.

Après ces grands noms, Titien, Tintoret, Véronèse, il convient de citer, parmi leurs élèves, d'abord ceux qui furent de leurs familles. Nous trouvons en premier lieu un *Ecce Homo*, précieuse rareté, s'il est bien réellement l'œuvre de Francesco Vecelli, ce frère aîné de Titien, qui se fit trop tard son disciple pour avoir pu beaucoup produire, à moins qu'il ne lui eût été donné d'atteindre aussi à l'âge de centenaire; puis une *Suzanne au bain*, de Domenico Robusti, très digne de son père le fils du teinturier (il Tintoretto); puis une *Allégorie*, peu claire de sens, mais éclatante d'exécution, de ce pauvre Carletto Cagliari, le second Véronèse, mort à vingt-six ans, et dont l'art doit regretter la fin prématurée avec autant d'amertume que la pleura son père.

Dans l'école fondée par Bellini, continuée par Giorgion, Titien, Tintoret, à laquelle se rattacha Véronèse, il est encore une foule de peintres illustres devenus souvent les égaux de leurs maîtres. Tels sont Sébastien del Piombo, les deux Palma, Paris Bordone, Bonifazio, Pordenone, le Schiavone, Morone, les Bassano. Sébastien del Piombo manque à la galerie de Dresde, et c'est une regrettable absence; mais tous les autres s'y trouvent, et, parmi eux, Palma le vieux tient le premier rang. Ses trois *saintes Familles*, où trois fois au groupe ordinaire est mêlée sainte Catherine d'Alexandrie, — sa *Vénus* étendue sur une draperie blanche, belle même à côté de celle de Titien, — son groupe de trois jeunes filles assises sous des rosiers, où les uns ont vu les Vertus théologales, d'autres les Heures, d'autres les Grâces, et qui sont probablement la belle Violante et ses deux sœurs, filles de Palma, — peuvent passer pour les meilleures œuvres du dis-

ciple bien-aimé de Titien, à qui toute l'école confia l'honneur d'achever le dernier tableau du maître. Dresde possède encore : de Palma le jeune, une *Présentation de la Vierge* et le *Débarquement de Henri III à Venise*, lorsque, en 1574, ce prince abandonnait le trône de Pologne pour venir occuper celui de France, tableau anecdotique dans le genre de celui que le Vicentino peignit au palais des Doges ; — de Paris Bordone, un *Apollon* entre Marsyas et Midas, une *Diane* parmi ses nymphes, et une *Madone*, charmante, quoique inachevée ; — de Bonifazio, l'un de ses meilleurs ouvrages, la *Vierge* adorée par sainte Catherine et saint Antoine ; — de Morone et de Pordenone, quelques bons portraits, entre autres, du dernier, celui d'une dame en deuil qu'on croit être la belle reine de Chypre, Catarina Cornaro ; — du Schiavone (Andrea Medola), une *sainte Famille* et un *Christ mort ;* — de Bassano (Jacopo da Ponte), l'*Entrée dans l'arche*, le *Retour du jeune Tobie*, les *Israélites dans le désert*, sujets bien appropriés à son goût pour les animaux, ingénieusement composés, peints avec vigueur, et dignes d'être comparés aux chefs-d'œuvre qu'il a laissés à Madrid ; — enfin quelques bonnes pages de Francesco et Leandro, les meilleurs élèves du Bassan, qui, disciple de son père, se fit de ses quatre fils une école, dans la ville qui les vit tous naître et dont ils portent tous le nom.

Pour terminer cette longue liste des œuvres vénitiennes qui méritent l'attention scrupuleuse du visiteur, n'oublions pas une *Judith*, une *Lucrèce*, une *Cléopâtre* du Padovanino (Aless. Varotari), — quelques figures d'études de son élève Pietro della Vecchia, — une série de *Paraboles*, celles de l'Agneau, de l'Aveugle, du Samaritain, de la Vigne, du Riche et ses convives, etc, traitées avec esprit et talent par le Romain Domenico Feti, devenu peintre à Venise. N'oublions pas davantage une demi-douzaine de tout petits cadres où l'Orbetto (Alessandro Turchi, qu'on appelle quelquefois

Alexandre Véronèse, du lieu de sa naissance) a peint sur ardoise, avec une finesse, une grâce, une naïveté charmantes, la *Nativité*, l'*Ecce Homo*, le *Martyre de saint Étienne*, et un *Christ mort étendu sur les genoux du Père éternel*, en face d'un *Adonis étendu sur les genoux de Vénus désolée*. N'oublions pas enfin plusieurs belles *Vues de Venise et de ses environs*, les unes d'Antonio Canale, l'oncle, les autres de Bernardo Belotto, le neveu, que leur même manière de traiter les mêmes sujets fait confondre habituellement sous le nom commun de Canaletti.

Quand on arrive à l'école bolonaise, de laquelle les arrangeurs de la galerie ont distrait son vrai fondateur, Francesco Francia, il faut chercher d'abord une *Vierge allaitant* entre sainte Catherine et sainte Cécile, de Prospero Fontana (1512-1597), lequel, élève d'Innocent d'Imola et maître de Ludovic Carrache, marque la transition entre les deux époques, celle de Francia, qui est plus florentine, et celle des Carrache, qui est plus vénitienne. Maître de ses deux cousins, et chef de la seconde école, Ludovic n'est représenté à Dresde, où manque Augustin, que par un *Christ aux épines*, et un *Repos en Égypte*, entouré d'un groupe d'anges. Mais Annibal Carrache, le plus grand comme le plus fécond des trois, est plus largement partagé. Cependant, sauf deux ou trois portraits d'hommes, et une très faible allégorie du *Génie de la gloire*, il ne se trouve dans ses ouvrages que de grandes compositions religieuses. Le *Saint Roch distribuant des aumônes* n'a pas moins de quinze pieds carrés; l'*Assomption de la Vierge* et la *Vierge glorieuse* adorée par saint Jean, saint Matthieu, saint François, sont presque d'égales dimensions; et malgré le mérite éminent, la magnifique ordonnance, la puissante exécution de ces œuvres supérieures, ...grette pourtant l'absence totale des petits cadres en fi...s, des paysages animés, dans lesquels Annibal excel...t où il a précédé, guidé sans doute, Dominiquin et

Poussin. Je viens de citer son plus illustre élève, le fils du cordonnier de Bologne ; mais le nom de Dominiquin ne se trouve à Dresde que sur un autre *Denier de César*, que sa faiblesse rend bien douteux, et sur une copie de son tableau de *Loth entre ses filles*. Celui de Guido Reni couronne dix ouvrages. J'en retranche tout de suite deux *Ecce Homo*, une *Vénus couchée*, tous ceux qu'il a traités dans sa seconde manière, dans ce ton fade, pâle, blafard, qui ôte tout relief et toute vie à sa peinture, qu'on croit alors regarder au clair de la lune. A mon avis, si Guide n'avait peint que dans cette manière argentée, il ne faudrait le citer que comme un exemple éclatant des vices du *parti pris*, des erreurs où le talent se laisse quelquefois entraîner par un aveuglement inexplicable. Heureusement pour Guide qu'il a persisté plus longtemps dans sa première manière, que l'autre est comme une exception dans son œuvre, et, pour nous arrêter à la galerie de Dresde, qu'il s'y montre également sous son meilleur aspect. *Ninus et Sémiramis* partageant le trône, — une *Vierge glorieuse* adorée par saint Crépin et saint Crépinien, — enfin une *Allégorie chrétienne*, où Jésus entre Adam et Ève, et précédé d'un ange qui porte une bannière déployée, représente symboliquement l'objet de sa divine mission, le salut de l'humanité relevée du péché originel, — sont trois pages de la plus belle couleur et du plus grand style que Guide ait jamais atteints.

Son condisciple Albane brille auprès de lui, non, comme au musée de Bologne, avec de grands tableaux religieux, les seuls peut-être qu'il ait peints, mais avec ces charmantes compositititions mythologiques, si gracieuses d'arrangement, si fines de touche, qui l'ont fait nommer l'*Anacréon de la peinture*. On ne peut mieux l'apprécier qu'en admirant le *Triomphe de l'Amour*, *Vénus dans sa coquille*, *Galatée sur son char marin*, *Diane au bain* punissant Actéon, *Vulcain reposant sur les genoux de Vénus*. Ces tableaux,

les deux derniers surtout, sont d'une couleur charmante et d'un fini précieux. C'est le triomphe du joli.

Rival plus sérieux de Guide, sans avoir étudié directement sous les Carrache, et rival victorieux, si je ne m'abuse, Guerchin, parmi quatorze ouvrages qui le représentent à Dresde, en compte quelques-uns de premier ordre. Tels sont, en sujets sacrés, une *Sainte Famille* où saint Joseph tient le livre d'Isaïe ouvert au cantique *Miserere nostri*, les *Quatre évangélistes*, en quatre pendants, et *Loth enivré par ses filles*, composition qu'il a souvent reproduite ; en sujets profanes, la *Naissance d'Adonis*, lorsque Diane le tire du sein d'une Hamadryade, la *Mort d'Adonis*, que pleure la désolée Vénus à qui l'Amour amène par l'oreille le sanglier dont le jaloux Mars a pris la figure, enfin la *Reine Tomyris*, lorsqu'au milieu de ses femmes qui la parent, elle apprend la mort de son fils défait par Cyrus. Le *Loth*, et la *Tomyris* encore plus, sont des pages magnifiques, d'un effet prodigieux. Mais, hélas ! on est réduit à supposer leur mérite, à deviner leur effet. Comment distinguer, comment reconnaître, dans le sombre demi-jour d'une salle obscure, la couleur radieuse du peintre *magicien ?* Il faut à Guerchin la lumière d'en haut, une galerie spacieuse éclairée par le faîte. Toute autre manière de placer ses ouvrages est un désolant contre-sens. — L'école bolonaise se complète à Dresde par un *Saint Sébastien* et deux tableaux de *Joueurs*, fort énergiques, de Caravage, par un *Saint Pierre repentant* de Lanfranc, beau, quoiqu'un peu forcé, par une *Sainte Famille* de Schidone, une autre de Lavinia Fontana, l'illustre fille de Prospero, une *Lucrèce* de Mola, une *Madeleine* de Franceschini, une *Allégorie* de Gennari sur l'union de la couleur et du dessin, et un *Joseph fuyant la femme de Putiphar* par Cignani, ouvrage fort distingué, où éclate toute la vertu du fils de Jacob, car la tentatrice est bien attrayante et bien amoureuse.

Ribera rendu à l'Espagne, il ne reste aux peintres napolitains qu'une faible part dans la galerie de Dresde. Sauf une *Tempête sur mer* de Salvator Rosa, traitée avec la sombre énergie particulière à son talent, on ne trouve guère à l'école de Naples que des imitations. Le *Martyre de saint Barthélemy* du Calabrais (Mattia Preti), et la *Philosophie personnifiée* de Stanzioni, peuvent aisément passer pour des œuvres secondaires de Guerchin, et le *Christ au retour des limbes* d'Andrea Vaccaro, réunit la manière de Guide à celle de Caravage. Quant à l'infatigable Luca Giordano, on compte ses ouvrages par vingtaine, à Dresde comme ailleurs. Mais, comme ailleurs, ce sont des imitations de toutes pièces; et non-seulement dans l'exécution, mais dans le choix des sujets, car on dirait, à voir leurs titres, — la *Mort de Sénèque*, *Suzanne au bain*, les *Noces de Persée*, *Abraham et Agar*, *Lucrèce et Tarquin*, *David et Goliath*, *Ariane et Thésée*, *Jacob et Rachel*, *Hercule et Omphale*, etc., — que, pour aller plus vite en ce pêle-mêle de sacré et de profane, Luca *Fa presto* prenait çà et là toutes les compositions devenues banales dans l'œuvre de ses prédécesseurs. Exemple éclatant et déplorable du talent avili par la cupidité!

Nous arrivons enfin, après tous ces détours à travers les écoles du Nord et du Midi, au centre de l'édifice, dans le salon d'honneur, qui, sous l'invocation glorieuse de Raphaël, réunit les meilleures œuvres de Florence, de Parme et de Rome. Prenons-les dans cet ordre, pour finir par le morceau capital du musée. Des Florentins, lorsqu'on ne remonte pas aux origines byzantines, le premier est Léonard de Vinci. Il est auteur, à Dresde, d'un magnifique portrait d'homme au teint brun, à la barbe rousse blanchie par l'âge, qu'on croit le duc de Milan Ludovic Sforza, dit le More, celui qui mourut prisonnier en France, au château de Loches, dix ans avant que Léonard vint mourir, hôte de Fran-

çois Ier, au château d'Amboise. Je dois convenir que, depuis quelque temps, ce beau portrait est disputé à Léonard, et qu'une opinion nouvelle le revendique pour Holbein. C'est nier en même temps que l'original soit Ludovic Sforza, puisqu'à sa mort Holbein n'avait que douze ans. Sur ce point, je ne saurais disputer. Mais s'il m'était permis, après avoir vu presque toute l'œuvre du maître italien, et presque toute celle du maître allemand, d'émettre un avis dans ce débat, c'est à l'ancienne opinion que je me rangerais, et c'est à Léonard que je laisserais ce précieux ouvrage, digne de faire pendant à la Joconde.

A défaut du *Frate*, qui manque à Dresde, c'est Andrea del Sarto que les dates appellent après Léonard. Il a deux pages importantes, dignes de rappeler le grand peintre des *Offices* et de la galerie Pitti. L'une est le *Mariage de sainte Catherine*, recevant l'anneau nuptial du saint *Bambino*, que tient sur ses genoux une Vierge glorieuse; l'autre est le *Sacrifice d'Abraham*. J'ai trouvé le même sujet, et parfaitement semblable, au musée de Madrid, où l'on raconte que c'est l'un des deux tableaux qu'envoya son auteur à François Ier pour implorer le pardon de ce prince, lorsqu'au lieu d'employer en achat d'objets d'art l'argent qu'il avait reçu de lui, Andrea del Sarto le laissa dépenser en futilités par sa femme, la belle et coquette Lucrezia Fede. A Dresde, on raconte exactement la même histoire, en ajoutant que le tableau refusé par le roi de France fut acheté par le marquis du Guast (Alonzo de Avalos), et passa ensuite dans la galerie de Modène, puis en la possession de l'électeur-roi Auguste III. En tous cas, et même sans douter que les deux toiles soient également l'œuvre d'Andrea, il s'agit de décider où est l'original, où est la répétition. Dans l'impossibilité d'une comparaison directe, une circonstance matérielle peut éclairer le débat. Le tableau de Dresde est beaucoup plus grand que celui de Madrid, et comme, d'habitude, en repro-

duisant un tableau, on en diminue plutôt les proportions qu'on ne les augmente, il y a grande présomption en faveur du tableau de Dresde. Le musée de Madrid est assez riche, même en ouvrages d'Andrea del Sarto, pour se consoler de n'avoir qu'une répétition du *Sacrifice d'Abraham*, dont une autre répétition ou copie se trouve encore à la Pinacothèque de Munich.

Je voulais seulement indiquer, avec un *Christ mort* de Vasari et une *Sainte Famille* de Daniel de Volterre, deux beaux portraits du Bronzino (Angelo Allori); mais une grave erreur, commise à ce sujet dans le catalogue de la galerie, m'oblige au moins à une observation. Ces portraits, dit-on, sont ceux d'Éléonore, femme de Cosme Ier, et du grand-duc Cosme II. Or, Bronzino est mort en 1570, et Cosme II, fils de Ferdinand Ier, est né seulement en 1590. Je sais qu'il est arrivé souvent à des peintres de faire le portrait de gens qui étaient morts avant qu'eux-mêmes fussent nés : ce sont alors des têtes d'études composées sur des portraits antérieurs. Mais faire le portrait de gens qui ne sont pas encore au monde, cela serait un peu fort. Voilà cependant à quelles bévues s'exposent étourdiment, même en Allemagne, les rédacteurs officiels de catalogues.

Revenant à la galerie, nous trouverons un curieux tableau à plusieurs compartiments de Francia Bigio, élève d'Albertinelli, qui retrace, en costumes du seizième siècle, toute l'histoire de David avec Urie et Bethsabée; — puis un autre tableau non moins singulier de Bacchiacca, appelé les *Trois Tireurs d'arc*, composé sur une ancienne légende sicilienne, qui rappelle le *Jugement de Salomon*. Un roi mourut, dit cette légende, trompé par sa femme, et laissant trois fils dont la légitimité était fort incertaine. Les grands du pays imaginèrent de pendre à un arbre le cadavre du défunt, et d'adjuger la couronne à celui des trois fils qui, pre[illegible] son arc, toucherait le plus près du cœur. L'un d'eux

renonça à l'épreuve, aimant mieux perdre le trône sans combat qu'insulter le corps de son père, et ce fut à ce trait qu'on le reconnut pour le vrai fils du feu roi. Enfin, près d'une *Hérodiade* et d'une *Sainte Cécile* de Carlo Dolci, se trouve un *Tarquin surprenant Lucrèce* qu'on croit de Riposo (Felice Ficarelli), et copié de Luca Giordano. Ce serait donc, bon Dieu, la copie d'une imitation, par conséquent un ouvrage deux fois indigne de prendre place dans une collection si renommée. Mais qu'on se rassure à moitié, c'est seulement la copie d'un tableau de Cambiasi, qui est dans la galerie des princes Esterhazy à Vienne.

Les plus précieuses dépouilles de l'ancienne galerie de Modène, devenues les plus précieux trésors de la galerie de Dresde, viennent de la petite école de Parme, composée d'un seul maître et de ses imitateurs. Nulle part au monde, à Paris, à Londres, à Madrid, à Naples, à Florence, à Parme enfin, nulle part Corrége ne se montre plus complet et plus grand. Dresde a, sans contredit, la plus riche collection de ses œuvres, si rares quand on les veut authentiques. Neuf pages y portent son nom. Trois d'entre elles, à la vérité, sont de simples copies, mais anciennes et fidèles, surtout celle du *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie*, dont l'original est au Louvre. Vient ensuite le portrait en buste d'un homme vêtu de noir, et qu'on croit le médecin du peintre, quelque *frater* de village qui n'empêcha point le pauvre artiste de Correggio de mourir à quarante ans d'une fluxion de poitrine. Un portrait par Corrége est chose bien précieuse, ne serait-ce qu'à titre d'extrême rareté. Je n'ai souvenir, en effet, que d'un second portrait attribué à Corrége, celui du sculpteur Baccio Bandinelli, qui se trouve au château d'Hampton-Court.

En remontant dans son œuvre des copies aux originaux, [illegible] des moindres ouvrages aux plus importants, nous trou[illegible]près le portrait du médecin, la *Madeleine au désert.* [illegible]ur cuivre, elle n'a pas plus d'un pied carré, et ce-

pendant, connue en tous lieux par les répétitions et la gravure, cette petite *Madeleine* égale en célébrité les plus vastes chefs-d'œuvre. Je n'ai pas besoin de la décrire, de rappeler que la pénitente, couchée sur l'herbe touffue du désert, et le sein à demi voilé par les longues boucles de sa chevelure, soulève sa tête sur la main droite pour lire dans un livre qu'elle tient à terre de la main gauche. Le charme ineffable de cette heureuse attitude, l'attention profonde de la pécheresse convertie, sa grâce, sa beauté, l'audace et le bonheur de sa draperie bleue se détachant sur le vert sombre du paysage, la finesse merveilleuse de la touche et des teintes, tout place cette *Madeleine* au premier rang de ce qu'on nomme les *petits Corréges*; elle l'emporte, à mon avis, sur le *Christ aux Oliviers* de Londres, sur la *Madone au voile* de Florence, et même sur l'*Agar* de Naples.

Les quatre ouvrages restants sont de *grands Corréges*, et même les plus grands qu'on puisse trouver dans son œuvre, à l'exception des fresques de San-Giovanni et du *Duomo* de Parme. Quoique de taille inégale, ils peuvent à peu près s'appareiller en deux séries de pendants; le nº 1077 avec le nº 1081, et 1078 avec 1080. Les trois premiers sont uniformément des *Vierges glorieuses*, qui ne diffèrent que par l'ordonnance et l'entourage; l'autre est une *Nativité*. On a donné aux trois Vierges glorieuses, pour les distinguer facilement entre elles, les noms du saint le plus en évidence au milieu de leur céleste cour, comme on appelle du nom de *saint Jérôme* (San-Girolamo) l'autre Vierge adorée qui fait, avec la *Madonna della Scodella*, l'honneur du musée de Parme. A Dresde, l'une est *saint Georges*, une autre *saint Sébastien*, une autre *saint François*. Quant à la *Nativité*, qui fut faite originairement pour la ville de Reggio, on la nomme communément la *Nuit de Corrége* (la Notte di Correggio).

Si j'osais assigner des rangs à ces quatre célèbres et magni- compositions, ne fût-ce que pour suivre la progression

commencée et aller toujours en montant, je citerais d'abord le *saint Georges* (n° 1081), c'est-à-dire la Madone sur son trône adorée par saint Jean-Baptiste, saint Pierre de Vérone, saint Géminien, près duquel un ange tient le modèle de l'église qu'il fit bâtir à Modène sous l'invocation de Marie, et enfin le prince-martyr de Cappadoce, le tueur de dragon, le Persée chrétien, dont quatre anges portent les armes, comme feraient quatre écuyers. Si l'ordonnance de ce tableau n'est pas inférieure à celle des autres, la peinture m'en paraît moins soignée, moins fine, moins riche en demi-teintes; elle est, si je ne m'abuse, un peu brillantée, et les tons généraux, fort éclatants, mais empreints d'une certaine crudité, lui donnent l'apparence d'une fresque. En destinant ce tableau à quelque haut point de vue, Corrége voulait en faire sans doute une peinture murale. Il serait, en effet, mieux placé sur un maître-autel de cathédrale que sur le panneau d'une étroite galerie. Dans le *Saint Sébastien*, la Vierge est au milieu de ce qu'on nomme une *gloire*, entourée d'un chœur d'esprits célestes. Trois bienheureux l'adorent sur la terre; au milieu l'évêque saint Géminien, encore avec son modèle d'église; à droite, saint Roch, mourant de la peste comme les malheureux abandonnés qu'il soignait à Plaisance; à gauche, enfin, le beau guerrier de Narbonne, attaché à l'arbre et percé de flèches. Bien qu'on puisse regretter un peu de confusion en certaines parties, tout ce tableau est merveilleusement groupé, et la couleur, plus travaillée, plus délicate, j'oserais dire plus sage, que dans le tableau précédent, brille encore par de larges et vigoureux effets de clair-obscur. Le plus vaste des quatre, par le sujet comme par la dimension, est celui qui [illegible] le nom de *saint François*. Au pied du trône ou siége [illegible] nant l'Enfant-Dieu sur ses genoux, se prosterne en [illegible] le pieux extatique d'Assise, que la Vierge semble [illegible] rrière lui, un lis à la main, se tient saint Antoine de [illegible] n face, sainte Catherine, unissant dans sa main le

glaive et la palme, et saint Jean le Précurseur, qui, toujours nu et sauvage comme au désert, montre du doigt celui que sa parole prophétique annonçait à la terre, le Sauveur des hommes, venu pour racheter le crime de nos premiers parents, dont l'histoire et la chute sont tracées sur le socle du trône virginal. Il serait pleinement superflu de dire que cette puissante composition, si répandue, comme les autres, par la gravure, et que nul ne peut avoir oubliée, est du style le plus noble, le plus fort, le plus grandiose, qu'elle rappelle dans son ordonnance la simple et sublime manière de Fra Bartolommeo ; mais (nous devons le dire à ceux qui n'ont point vu l'original) ce qui élève ici Corrége même au-dessus de l'illustre moine florentin, c'est la couleur, c'est le merveilleux travail du pinceau. Le grand artiste, qui disait devant Raphaël *ed' io anche son pittore*, s'en est montré si satisfait et si fier, qu'il a cette fois seulement, tracé au bas du tableau le nom *Antonius de Allegris* (Antonio Allegri), remplacé maintenant dans les cent bouches de la renommée par celui du bourg qui se glorifie de lui avoir donné la naissance.

Et pourtant la *Nuit de Corrége* passe encore le *saint François* dans ce concours à peu près unanime d'opinions qui forme la célébrité. Beaucoup mettent cette composition au dessus de toutes celles que se sont partagées les nations de l'Europe, et la proclament le chef-d'œuvre du maître. On peut dire au moins qu'elle ne cède à nulle autre le premier rang dans son œuvre. Peut-être cependant pourrait-on reprocher à Corrége, dans sa conception, une espèce de recherche un peu puérile qu'il aurait dû laisser aux Flamands, moins amoureux de la beauté morale que de l'effet pittoresque. Nous avons devant les yeux la crèche où vient de naître le Dieu fait homme. Il est nuit. La scène est éclairée par une lueur surnaturelle que répand le corps de l'Enfant-Dieu couché sur la paille. Cette lueur illumine le visage de la Vierge-mère

penchée sur son nouveau-né, et éblouit une des bergères accourues au bruit de la *bonne nouvelle.* Elle s'étend jusqu'au bon Joseph qu'on voit entraîner au fond de l'étable l'âne qui vient d'échauffer de son souffle la frêle créature condamnée à tous les besoins de l'humanité, jusqu'au groupe d'anges qui voltigent dans les airs, et « qui semblent plutôt, dit Vasari, descendre du ciel que créés par la main d'un homme. » Mais qu'on se rassure : ce n'est point à la manière de Rembrandt, de Honthorst ou de Sckalken que Corrége a compris l'emploi de cette lumière. Pour eux, elle eût été le fait principal, et tous les personnages, Homme-Dieu, Vierge, bergers, anges, bœuf et âne, n'eussent servi qu'à la mettre en relief. Pour Corrége, elle n'est qu'un fait accessoire, qui, tout en concourant à l'effet pittoresque si cher aux Flamands, ne nuit en aucune manière aux qualités supérieures et morales qu'exige le grand style italien. Parce que des rayons lumineux colorent son visage, Marie est-elle moins belle, moins tendre, moins pleine d'amour, de foi et d'adoration? parce que la scène entière, au lieu de recevoir d'en haut le jour du soleil, est groupée autour d'un centre radieux, a-t-elle, avec plus d'éclat, moins de mouvement, moins de noblesse, moins de grandeur et de sainte majesté? C'est l'exemple, c'est le triomphe de l'art hautement compris et pratiqué, qui veut étendre sa puissance au-delà des yeux et jusqu'à l'âme, qui subordonne l'effet à l'idéal et la matière à l'esprit.

Nous ne saurions terminer l'école de Parme sans mentionner, après Corrége, deux autres *Vierges glorieuses* du Parmigianino (Francesco Mazzuola), où brille son style sévère et sa touche ferme jusqu'à la dureté; puis cinq à six toiles de Baroccio, moins hautes de style, mais plus fines de touche, entre autres une *Assomption*, une *Apparition de la Vierge à saint François* et une *Agar dans le désert*, copie de celle de Corrége au musée de Naples.

Nous voici à Rome, où toute l'école gravite autour de Ra-

phaël, comme à Parme autour de Corrége, comme à Nuremberg autour d'Albert Durer. Contre notre usage, prenons les dates à l'inverse et commençons par les plus lointains imitateurs du maître pour remonter jusqu'à ses disciples et à lui-même. En suivant cet ordre, nous aurons d'abord à citer, parmi les œuvres dignes d'être distinguées, une *Madone et Jésus dormant*, de Carle Maratte, si justement nommé le dernier des Romains; — puis une *Didon mourante* de Ciro Ferri, et une *Fuite d'Énée* de son maître Pierre de Cortone; — puis un *Jésus dormant sur les genoux de sa mère*, l'une des plus grandes pages de Sassoferrato (Giam-Battista Salvi), et sortant quelque peu de son immuable type de madone. Sassoferrato ne tient à l'école de Raphaël que par l'intermédiaire du *Fattore* (Francesco Penni). Celui-ci passe, à Dresde, pour l'auteur de deux vastes pendants, *saint Michel terrassant le diable* et *saint Georges terrassant le dragon*, que d'autres attribuent à Dosso-Dossi ou à Garofalo. Il y a d'autres ouvrages plus authentiques des élèves directs de Raphaël : d'abord une *Vierge glorieuse* entre saint Pierre, saint Paul, saint Antoine et saint Géminien, de Bagnacavallo (Bartolommeo Romenghi), très bel ouvrage, très énergique et d'un style aussi grand que l'exécution; — puis une *Sainte Famille* de Vincenzo da San-Gemignano, maître peu connu, qui, au sortir de l'atelier de Raphaël, ne s'occupa guère qu'à des travaux d'ornementation, mais dont la réputation serait grande si ses œuvres, d'une extrême rareté, étaient aussi nombreuses qu'excellentes. Cette *Sainte famille*, en petites proportions, est assurément une des perles de la galerie. Ravissante de beauté, de grâce et d'amour, réunissant la plus exquise finesse de touche à la plus suave pureté de lignes, elle semble peinte par François Miéris sur le dessin de Raphaël lui-même; — enfin, une autre *Sainte famille* de Jules Romain, plus considérable par la dimension du cadre, et qu'on appelle la *Vierge au bassin*. Ce nom lui

vient de ce que le saint *Bambino*, debout dans une aiguière, entre Marie et sainte Élisabeth, reçoit sur les épaules l'eau que lui verse le petit saint Jean. C'est comme une allégorie, comme une *figure* du baptême que trente ans plus tard le Christ recevra du Précurseur dans les eaux du Jourdain. Cette *Sainte famille* peut être comparée à la *Madonna del Gatto* du musée de Naples; elle est aussi une belle imitation du maître dans le style, l'ordonnance et l'exécution, mais ne dépasse point cette limite indéfinissable, quoique palpable et visible en quelque sorte, qui sépare le talent du génie.

Les copies de Raphaël sont nombreuses à Dresde. Une surtout est belle et précieuse, celle de la *Vierge à la chaise*, faite sans nul doute dans l'atelier et sous les yeux du maître, et la meilleure, il me semble, des innombrables reproductions de ce chef-d'œuvre qu'essaient à l'envi, depuis trois siècles passés, tous les visiteurs du palais Pitti. On attribue à Jules Romain une copie moins complètement heureuse de la *sainte Cécile*, que les Bolonais sont fiers de posséder dans leur Pinacothèque. C'est le peintre-poëte, Charles Van-Mander (1548-1606), qui a copié la *Belle Jardinière* du Louvre, et Raphaël Mengs le *Prophète Isaïe* de l'église Saint-Augustin à Rome. Quant aux *Noces de Bacchus et d'Ariane*, on les croit une peinture de Garofalo, d'après un carton de Raphaël qui se trouve en Angleterre, à Buckingham Palace; et c'est encore d'après un dessin de Raphaël qu'est peinte une *Adoration des Mages* marquée des initiales M. R. Cette circonstance a fait penser qu'elle pourrait être l'ouvrage de Marco-Antonio Raimondi, l'illustre Marc-Antoine, le graveur de Bologne, qui, peintre d'abord dans l'atelier de Francia, excellait alors, au dire de Malvasia et de Lanzi, à reproduire les œuvres de Raphaël, et même à composer des tableaux sur ses esquisses. Un tel fait, s'il pouvait être démontré, donnerait à cette *Adoration des Mages* un grand intérêt et un grand prix.

Par tous ces détours des élèves et des imitations, nous arrivons enfin au maître, qui règne à Dresde comme à Rome, à Naples, à Florence, à Bologne, à Madrid, à Paris, dans tous les lieux où se montre le nom glorieux, le nom sacré du *divin jeune homme*. Dresde n'a pourtant qu'une page de sa main ; mais quelle importance à cette page unique? quel rang occupe-t-elle dans son œuvre? Il suffit de la nommer : c'est la *Vierge de saint Sixte* (*la Madonna di San-Sisto*). Je croirais faire injure à mes lecteurs, si j'entreprenais la moindre description de ce tableau fameux, peint dans le même style, et probablement à la même époque que la *Vierge au poisson*, c'est-à-dire dans la plus haute manière du maître, et dans la dernière phase de sa trop courte vie. Personne n'ignore la *Vierge de saint Sixte*. On la connaît au moins par les copies, par les gravures, par celle, entre autres, de ce pauvre Müller, qui, à force de contempler son divin modèle, s'éprit, dit-on, pour Marie d'un amour insensé, et perdit la vie avec la raison, lorsqu'il achevait son patient et magnifique ouvrage.

Je ne ferai donc qu'une sorte d'avertissement préliminaire : c'est qu'en regardant cette grande œuvre du grand Raphaël, il ne faut pas oublier, pour la bien comprendre, ce qu'il en a voulu faire, et quel en est au juste le sujet. On se tromperait en n'y cherchant qu'une simple *Madone*, une espèce de portrait de la mère de Dieu, rêvé par l'artiste, et offert à la piété ou à l'admiration des hommes. Il y a plus ici ; c'est comme une révélation du ciel à la terre, c'est une *Apparition de la Vierge*. Ce mot explique toute l'ordonnance du tableau : et les rideaux verts qui s'entr'ouvrent aux angles supérieurs, et la balustrade d'en bas, sur laquelle s'appuient les deux petits anges qui semblent de leurs regards levés indiquer le céleste spectacle, et le saint Sixte, et la sainte Barbe, agenouillés aux deux côtés du groupe divin, comme le Moïse et l'Isaïe qui escortent Jésus se transfigurant

sur le Thabor. Alors se montrent clairement tous les sublimes mérites de la composition. Quelle symétrie et quelle variété! quelles nobles attitudes, quelles poses merveilleuses, de la Vierge sur les nuages, de l'Enfant-Dieu sur ses bras, de saint Sixte et de sainte Barbe en adoration! et quelle ineffable beauté de tout ce qui compose ce groupe, vieillard, enfant et femmes! quoi de plus recueilli, de plus pieux, de plus saint que la vénérable tête du pape Sixte Ier, couronnée du nimbe des bienheureux, dont le mince cercle d'or brille légèrement sur le fond bleu céleste de la vision, que forment les faces amoncelées des chérubins? quoi de plus noble, de plus gracieux, de plus tendre que la sainte martyre de Nicomédie, à qui ne manque aucun genre de beauté, pas même ce *teint de froment* si célébré par les vieux Pères de la primitive Église? et Marie, n'est-ce pas un être céleste et radieux, n'est-ce pas une apparition? quel œil humain pourrait se lever sur elle sans baisser la paupière? aucun, j'en suis certain, même du plus ignorant ou du plus impie. Et ce qui frappe ainsi, plus que le regard, ce qui touche au fond de l'âme et des entrailles, ce n'est pas une combinaison de lumière et d'ombre, un effet préparé de clair-obscur, imitant les lueurs imaginaires du jour éternel; c'est l'irrésistible puissance de la beauté morale qui rayonne sur le visage de la Vierge-mère, dont le voile s'écarte comme enflé par un léger coup de vent; c'est son regard profond, c'est son front sublime, c'est son air austère, chaste et doux; c'est enfin je ne sais quoi de primitif, d'inculte et de sauvage, qui marque la femme élevée loin du monde dont elle ne connut jamais les fêtes, les galanteries, toutes les riantes et mensongères frivolités. J'ai toujours pensé que nul homme n'arrivait, je ne dis pas à la connaissance, mais seulement au sentiment des arts, sans une sorte de révélation, que lui donne, en certain moment de sa vie, la rencontre de certain ouvrage d'élite, marqué pour lui d'une destination provi-

dentielle. C'est encore habituellement, lorsqu'on parcourt de galerie en galerie l'œuvre entière d'un maître, Raphaël ou Poussin, je suppose, c'est à la vue d'un certain tableau particulier que se révèlent à la fois tous les mérites de son auteur et tous les mérites des autres ouvrages qu'on n'avait jusque là ni bien appréciés, ni bien compris. Plus grande même que la *Vierge de Holbein* et que la *Nuit de Corrége*, reine incontestée de la galerie de Dresde et de toutes les galeries du Nord, la *Madone de saint Sixte* est merveilleusement propre à ce double résultat : à faire connaître et adorer Raphaël, à éveiller dans les âmes qui s'ignorent l'instinct du beau, le goût des arts. Posséder ce chef-d'œuvre au centre des États germaniques est donc un bonheur, comme une gloire, pour l'Allemagne entière.

La *Vierge de saint Sixte*, qu'on nomme également aujourd'hui *Vierge de Dresde*, fut peinte par Raphaël pour le maître autel de l'église d'un couvent de Plaisance, placée sous l'invocation de saint Sixte (1). L'électeur-roi Auguste III fit à grands frais l'acquisition de cette toile célèbre, dont le couvent de Plaisance a gardé une copie. Nul doute qu'embarrassé dans ses démêlés malheureux avec le grand Frédéric qui lui prit deux fois ses États héréditaires, ce prince n'ait été sévèrement blâmé durant sa vie pour avoir distrait de son trésor épuisé les deux ou trois cent mille écus qui ont donné à Dresde son Raphaël, ses Corrége, ses Holbein, ses Ruysdaël et toute sa galerie. Mais aujourd'hui, qui songerait, même dans un livre d'histoire, à lui faire un tel reproche? qui ne bénit, du côté de l'art, sa mémoire flétrie par la politique? Pauvre souverain, plus pauvre général, également méprisé de ses deux

(1) Mais non, comme dit le livret, fondée par cet ancien évêque de Rome qui souffrit le martyre vers l'an 125. Les chrétiens, réduits aux Catacombes, n'élevaient point encore de temples au nouveau Dieu.

peuples, Auguste se relève avec l'appui des grands artistes que, dans une époque d'universelle décadence, il eut le bonheur et le mérite d'aimer. Un million de plus dans sa caisse, un régiment de plus dans son armée, n'eussent rien changé aux événements qu'accomplissaient la diplomatie et les armes. Et pour avoir seulement acheté de moines avares ou de princes endettés quelques beaux ouvrages des maîtres de l'art, il a plus que la gloire d'un conquérant, il a celle d'un fondateur. Grand exemple à proposer aux rois et aux nations! *Et nunc, reges, intelligite.*



BERLIN.

LA GALERIE.

Lorsqu'on a suivi le cours du Rhin, du Danube et de l'Elbe, tantôt entre des rocs sauvages et de majestueuses montagnes boisées, tantôt entre des campagnes riantes et fertiles, lorsqu'on vient d'admirer les paysages de la Souabe, de l'Autriche et de la Saxe, aussi variés que ravissants, la Prusse, terre plate et sablonneuse, n'offre plus qu'un aspect monotone, triste, presque affligeant; et lorsqu'au milieu de ces interminables plaines de sable apparaît, comme une magnifique oasis, la capitale de l'Allemagne du Nord, on se rappelle aussitôt le mot de Gustave-Adolphe, et l'on dit de Berlin, plus justement encore que de Munich : c'est une selle d'or sur un cheval maigre.

Il est facile, au premier coup d'œil, de reconnaître que Berlin est une ville toute nouvelle. Ses larges rues, tirées au

cordeau, coupées les unes par les autres à angle droit, et traversant la cité dans toute sa longueur, montrent assez que, bâtie sur des plans modernes, elle sort de terre pour ainsi dire, et qu'elle n'a point de passé. Mais son accroissement rapide, prodigieux, presque unique dans l'histoire, lui promet une grandeur longtemps croissante. Au commencement du treizième siècle, il n'y avait pas même un village sur l'emplacement qu'elle occupe. Ce fut sous le margrave de Brandebourg Albert II, vers 1220, que s'éleva, dans une île formée par deux bras de la Sprée, le premier groupe de maisons qui reçut le nom de Berlin. Grossi peu à peu par la navigation et le commerce, devenu bourgade, puis petite ville, il ne comptait encore que 6,000 habitants, lorsqu'en 1651, Frédéric-Guillaume, appelé le *Grand-Électeur,* y fixa sa résidence, et jeta les fondements du Palais-Vieux. Supplantant Kœnigsberg deshéritée, Berlin devint bientôt une capitale, principalement sous le successeur de Frédéric-Guillaume, qui, d'abord Frédéric III, comme électeur de Brandebourg, devint Frédéric Ier comme roi de Prusse, lorsque l'empereur Léopold érigea ses États en royaume (1701), ne se doutant guère qu'il créait presque instantanément à l'Autriche la plus formidable rivalité. Avare et brutal, ennemi des arts et vivant dans les casernes, Frédéric-Guillaume Ier, qu'on nomme le *Gros-Guillaume*, s'occupa fort peu d'embellir la nouvelle capitale du nouveau royaume. Mais précisément par son avarice et ses goûts soldatesques, il fut pour son fils Frédéric-le-Grand ce qu'avait été Philippe de Macédoine pour le grand Alexandre; il lui laissa un trésor et une armée. Frédéric n'eut plus qu'à bien employer l'un et l'autre. Pendant son glorieux règne d'un demi-siècle, Berlin grandit dans les mêmes proportions que la monarchie prussienne; depuis lors, malgré les malheurs du commencement de la guerre de sept ans et des guerres contre la France, quoique pris, en 1760, par les Autrichiens

et les Russes, en 1806, par les Français qui l'occupèrent trois ans de suite, Berlin n'a cessé de prendre des développements gigantesques. Peuplé de 100,000 âmes en 1800, il en comptait déjà 220,000 en 1825, et maintenant son enceinte, toujours agrandie, renferme plus de 400,000 habitants. Bientôt peut-être Berlin dépassera Vienne en population comme en activité et en lumières ; il sera de tout point la première ville de l'Allemagne.

Malgré sa récente origine, aucune des institutions de sciences, belles-lettres et beaux-arts que puisse posséder la capitale d'un peuple très avancé dans la haute civilisation ne manque à Berlin. Son Académie des Sciences, fondée par l'illustre Leibnitz, en 1700, rivalise avec celle de Paris; sa célèbre Université, créée seulement en 1808, a vu se succéder dans la seule chaire de philosophie, Fichte, Hegel, Schleiermacher, Marheinecke, Ganz, Schelling; et parmi ses grandes collections publiques, il faut encore compter la Bibliothèque royale, le Musée d'histoire naturelle, le Musée d'artillerie, le Musée égyptien, le Cabinet de Curiosités (Kunstkammer) enfin la Galerie de tableaux et de statues, à laquelle doivent s'ajouter le Cabinet des dessins, gravures, estampes, et celui des médailles, monnaies, pierres gravées, etc.

La galerie seule est précisément de mon sujet. Toutefois il peut être utile aux voyageurs que je leur indique brièvement les plus intéressants objets qu'offrent à leur curiosité quelques autres collections. Dans la Bibliothèque royale, ils trouveront, par exemple, le manuscrit original de la traduction de la Bible et du Nouveau-Testament, tout entier de la main de Martin Luther ; une Bible de 1456, le premier livre imprimé, magnifique édition sur parchemin; plusieurs manuscrits ornés; un entre autres du neuvième siècle, qui appartenait à Louis-le-Germanique; un diptyque en ivoire sculpté, du cinquième siècle, qui réunit les images d'un

consul et d'un *vicarius urbis Romæ*, etc., puis des peintures chinoises et mexicaines, puis des portraits et des autographes, principalement pour les œuvres musicales, que le très érudit M. Dehn collige avec une infatigable ardeur,

La *Kunsthammer*, ou cabinet de curiosités, provisoirement établi sous les combles du Palais-Vieux, est une collection riche et variée. L'on y trouve une foule d'ouvrages en ivoire, de différents âges et de différents pays, parmi lesquels sont plusieurs petits chefs-d'œuvre; — des ouvrages en bois, principalement de fort délicats portraits, des ouvrages en ambre, en carton et même en mie de pain; — de vieilles peintures émaillées de Limoges, des verreries de Murano et de Bohême, des porcelaines de Saxe et de Prusse; — des curiosités chinoises, indiennes, mexicaines, péruviennes, de Taïti, des îles Sandwich, telles qu'idoles, armes, habillements, bijoux; — des modèles en liége peint d'églises, de palais, de tours, de portes, etc.; — un assez grand nombre de curiosités historiques, par exemple, des outils et des ouvrages laissés par Pierre-le-Grand à Saardam, une chaise de Gustave-Adolphe, une épée de Charles XII, un chapeau et des décorations de Napoléon, les statues en cire habillées du grand-électeur, de Frédéric Ier et du grand Frédéric. Celui-ci porte son costume de bataille, très simple, très usé; il a devant lui, sur une petite table, son sceptre, son bâton de commandement et sa flûte. On a placé dans l'embrasure d'une fenêtre quelques peintures au pastel qu'il fit, tout jeune, lorsque son père le tenait prisonnier dans la forteresse de Custrin, entre autres le portrait d'une jeune femme ouvrant un livre sur lequel Frédéric a écrit ces deux méchants vers:

Si je pourrois vous complaire,
C'est là tout ce que j'espère.

Il aurait eu déjà besoin, comme on voit, que Voltaire *lavât son linge sale*.

Le Musée égyptien, récemment acquis par la Prusse, et distribué dans les salles basses du palais de Montbijou, a été formé par M. Joseph Passalacqua, directeur actuel. Il est riche en tombeaux de granit, en statues colossales de basalte noir et vert, en sarcophages avec leurs momies. On y distingue une collection complète des animaux sacrés, et parmi d'anciens débris humains, un bras de femme aussi beau qu'eût pu le sculpter Phidias. Mais l'objet le plus important de ce musée est une *chambre sépulcrale* découverte par M. Passalacqua, en 1823, dans la Nécropole de Thèbes, et rapportée tout entière. Au centre s'élève le tombeau, en forme de carré long, et couvert de peintures hiéroglyphiques; à l'entour sont rangés deux statuettes en bois de sycomore peint, deux bateaux chargés de personnages et représentant le convoi de la momie, les quatre amphores des quatre génies ou juges des enfers, trois plats en terre couverts de branches de sycomore, deux bâtons de prêtre, une tête de bœuf et un chevet en bois. Cette *chambre sépulcrale* est une des plus complètes et des plus précieuses antiquités de la haute Égypte. Elle touche en même temps à l'art et au dogme.

Dans une monarchie nouvelle comme la Prusse, dans une ville nouvelle comme Berlin, le musée de tableaux ne peut être vieux. J'ai déjà fait remarquer, à propos de la galerie de Dresde, combien la plupart des grandes collections d'art de l'Europe sont modernes et récentes. Ce fut seulement en 1828, précisément lorsque Ferdinand VII ouvrait le *Museo del Rey* de Madrid, que Frédéric-Guillaume III ouvrit le *Gemaelde-Sammlung* de Berlin. Situé dans le centre de la ville, en face du Palais-Vieux et à côté de la petite cathédrale protestante, c'est un vaste bâtiment carré, à terrasse, à grand péristyle, d'un aspect imposant et noble, mais un peu lourd pour sa destination. L'élégance lui siérait mieux que la force. Au lieu d'une cour intérieure, une rotonde s'élève au centre de l'édifice, touchant jusqu'au faîte par où lui vient le jour.

Les statues sont rangées autour de cette rotonde et dans les salles du rez-de-chaussée, dans celles au moins que n'ont pas prises et supprimées les développements excessifs du péristyle. C'est dans les salles du premier étage que sont placés les tableaux. Comme à Dresde, comme dans toute construction à quatre faces, ces salles font le tour entier de l'édifice, formant un carré long autour de la rotonde et des deux petites cours dont elle est flanquée. Mais du moins elles ne sont pas doubles en profondeur. Elles s'ouvrent toutes sur les faces extérieures de l'édifice, dont les fenêtres reçoivent la lumière du dehors sans que nul obstacle l'intercepte ou la diminue; elles sont donc éclairées aussi bien qu'il est possible par des ouvertures pratiquées latéralement. Ces salles, en laissant à chacune d'elles toute la longueur d'une face du bâtiment, auraient pu former quatre galeries repliées à angles droits; mais les tableaux n'eussent pas eu toute la place nécessaire, ni tout le jour désirable. On a donc coupé chacun des grands compartiments de l'édifice par plusieurs minces cloisons où sont appendus les cadres, qui, sans être entassés les uns sur les autres, ou hissés au plafond, reçoivent de côté une lumière suffisante, et mieux dirigée que si elle les frappait de face. En ne jugeant que l'enveloppe, que l'édifice où elle est renfermée, la galerie de Berlin, prise dans son ensemble, me paraît un peu inférieure à celle de Munich, mais très supérieure à celle de Dresde.

Par malheur, cette supériorité ne s'étend pas du contenant au contenu. Quelques efforts que fassent aujourd'hui les souverains prussiens pour agrandir, pour compléter, pour illustrer leur collection, ils éprouvent, comme la nation anglaise, l'inévitable infériorité des derniers venus. Lorsque le roi d'Espagne ouvrait, en 1828, le musée de Madrid, il ne faisait, en terminant l'œuvre de Charles III, que réunir dans un local élevé pour cette destination, tous les tableaux qu'avaient amoncelés, depuis Charles-Quint, dans tous leurs pa-

lais de ville et de campagne, deux races de rois longtemps maîtres de l'Italie et des Flandres. Le roi de Prusse, au contraire, en ouvrant, dans la même année, sa galerie de Berlin, ne pouvait y placer qu'un nombre bien inférieur de tableaux péniblement acquis dans des contrées lointaines, et depuis le temps où les chefs-d'œuvre étaient déjà classés dans d'autres collections publiques dont nulle largesse ne pouvait les tirer. C'est, en effet, seulement sous le grand Frédéric, qu'avait commencé la formation d'un cabinet royal, et seulement vers la fin de sa vie. Longtemps absorbé par ses plans de conquêtes, par ses expéditions militaires, par sa lutte contre des coalitions redoutables, Frédéric n'avait pu s'adonner aux occupations de la paix qu'après le glorieux traité d'Hubertsbourg (1763), lorsque l'avènement de Pierre III au trône de Russie, et la guerre déclarée par l'Angleterre à la France, avaient laissé l'Autriche sans alliés contre lui. Il avait donc été prévenu par son premier rival, l'électeur-roi Auguste III, et en lui rendant ses États héréditaires de Saxe, il dut lui rendre aussi les grandes œuvres de Raphaël, de Corrége, de Holbein, de Ruysdaël, dont Auguste, plus hâté et plus heureux, avait déjà dépouillé, au profit de Dresde, Plaisance, Modène, Bâle et Harlem. Je soupçonne même, sans me croire coupable d'irrévérence envers le plus grand roi du dix-huitième siècle, qu'en s'amusant à se faire une galerie de tableaux, Frédéric était poussé, moins par un goût réel et sûr, que par la manie d'être plus que grand, d'être universel. Que, politique, guerrier, législateur, administrateur, il mérite son glorieux surnom, qui en doute? qu'il soit de plus écrivain, et même poète, et encore musicien, ce sont des points qui peuvent être accordés, car enfin on a recueilli ses œuvres en vingt-trois volumes in-8, et sa flûte est au *Kunstkammer*. Mais, malgré les pastels de Custrin, ses connaissances dans les arts du dessin paraissent beaucoup plus problématiques. Les constructions

de Postsdam et de Sans-Souci ne s'élèvent pas au-dessus du style que nous nommons *Pompadour;* Frédéric s'y montre l'imitateur, le plagiaire d'un roi qu'il faisait profession de mépriser, et les ornements intérieurs de ces palais, à peine au niveau des œuvres bâtardes qu'ont laissées chez nous les Vanloo, les Boucher, les Coypel, témoignent plus de son goût pour les nudités graveleuses de la mythologie que pour la grandeur et la sainteté de l'art. En cela, Frédéric était de son temps, de ce temps de décadence où, ne comprenant même plus l'écrasante supériorité des artistes précédents, on ne rêvait pas encore une rénovation de l'art éteint, où l'on était sans regret et sans culte du passé, sans espoir et sans recherche d'un avenir.

De ces circonstances réunies, que, d'une part, la collection des rois de Prusse a été trop tardivement formée, et, de l'autre, qu'en la livrant au public, on a mis une louable sévérité à écarter et bannir les ouvrages qui n'offraient ni authenticité, ni mérite, il résulte que la galerie de Berlin a, parmi tous les autres musées, une physionomie particulière, un caractère propre. Parce qu'on ne l'a pas pu, elle n'a pas une seule de ces œuvres supérieures, capitales, célèbres dans les fastes de l'art, partout connues et partout enviées, qui jettent sur la collection entière l'éclat de leur renommée universelle. Mais, en revanche, parce qu'on ne l'a pas voulu, elle n'a pas une de ces œuvres misérables, de bas ou de faux aloi, sans valeur et sans nom, indignes de tenir place dans un temple de l'art, et qui compromettent par leur imposture ou déshonorent par leur nullité celles qui les entourent. Rien d'excellent, rien de mauvais; tout s'enferme dans les limites d'une honorable médiocrité. Il est un autre caractère particulier au musée de Berlin, provenant soit du goût personnel de ceux qui l'ont formé, soit de la composition des collections étrangères qu'on y a réunies à diverses époques, telles que la galerie Giustiniani acquise tout entière en 1815, et le

cabinet de M. Edouard Solly, en 1821 : elle est principalement riche en maîtres italiens du quinzième siècle, de l'époque immédiatement antérieure à Raphaël. Sans doute les Lippi, les Boticelli, les Cosimo Roselli, les Pietro della Francesca, les Pollajuolo, les Ghirlandajo, sont dignes de figurer dans tous les musées du monde. Leurs noms sont illustres, leurs œuvres distinguées, leur présence honorable ; mais ils appartiennent tous à une époque de transition, alors que l'art de peindre, marchant dans la voie ouverte par Giotto, Fra Angelico, Masaccio, cherchait encore le terme de sa course, la fin de ses progrès, et tous sont plus connus par leurs héritiers que par eux-mêmes. Il suffisait donc de quelques échantillons des œuvres de ces maîtres, dont le nombre paraît d'autant plus considérable que la part des maîtres plus grands qui leur succédèrent est très petite et très humble. Il y a là une exagération dans la partie accessoire qui fait ressortir la faiblesse et le vide de la partie principale. Ce sont comme des semences sans récolte, comme des prémisses sans conclusion, et la galerie intérieure, semblable à l'édifice qui la renferme, donne aussi trop de place à son péristyle.

Voici, quoi qu'il en soit, sa composition générale aujourd'hui : anciens tableaux d'Italie et de Flandre, pouvant s'appeler des origines, 186. Tableaux italiens, mêlés de quelques français et espagnols, 497. Tableaux allemands et flamands, 515. En tout, 1198.

Maintenant, quel est l'ordre adopté pour le classement de ces douze cents cadres ? Dans un édifice carré, dont la fin vient toucher le commencement, et qui est donc une galerie repliée sur elle-même, il était tout aussi facile que dans une galerie droite d'adopter des divisions raisonnables, logiques, un ordre basé sur l'histoire et la chronologie, de placer à leur rang les écoles et les maîtres. On s'en est bien gardé cependant, et de toutes les personnes que j'ai consultées à cet égard, aucune n'a pu me fournir la moindre explication

plausible sur la singulière classification qui a prévalu. Que l'on ait formé d'abord deux grandes divisions, les écoles du Midi et les écoles du Nord, rien de plus simple, de plus naturel, de plus indispensable. Mais pourquoi donc une troisième division, venant après les autres, qui comprend les œuvres bysantines, puis celles des vieux Italiens de Venise, de Padoue, de Milan, parmi lesquels se trouvent, je ne sais pourquoi, Pérugin et Raphaël, puis celles des Teuto-Flamands de Cologne? C'est mettre, comme on dit vulgairement, la charrue devant les bœufs, et finir par où l'on devait commencer; car cette troisième division réunit justement le début nécessaire des deux autres. Ce n'est pas tout encore, et nous avons une querelle plus sérieuse à faire aux ordonnateurs du musée de Berlin. La division du Midi, celle qui comprend les écoles d'Italie, d'Espagne et de France, se subdivise en six classes; et comme cet ordre n'a nul rapport avec les coupures matérielles que les cloisons forment dans les salles, il est bien entendu que c'est un ordre tout intellectuel, destiné, je suppose, à rendre claires et palpables l'histoire, la suite, la filiation des écoles. Or, je donnerais en mille à deviner comment sont rangées et formées ces six classes. La première comprend les Vénitiens, non des origines, puisqu'ils sont rejetés à la troisième division, mais ceux qui florissaient dans le siècle compris entre 1450 et 1550. Encore y a-t-il là-dedans Squarcione, Mantegna, Antonello de Messine, qui ne sont pas de Venise. La seconde classe prend le nom des Lombards, bien que l'on y trouve le Parmesan Corrége et le Vénitien Lorenzo Lotto. La troisième commence avec les Florentins Giotto, Gaddi, Fra Angelico et leurs successeurs; mais au lieu de s'arrêter à Andrea del Sarto et au *Frate*, elle s'étend, dans toutes les directions, à Raphaël, à Francia, à Garofalo, à Sébastien del Piombo, c'est-à-dire aux Romains, aux Bolonais, aux Ferrarais, aux Vénitiens. La quatrième classe est un autre pêle-mêle de tous les pays, où les maîtres ne se

rencontrent que parce qu'ils vivaient ensemble vers le milieu du seizième siècle. Dans la cinquième classe sont les Carrache avec leurs élèves, y compris Caravage, puis les Romains de la décadence, puis des Espagnols et des Français, puis des Flamands, de ceux qui ont travaillé en Italie, comme Honthorst, Swanevelt, Sustermans, Sandrart. Enfin la sixième, qui porte le nom des Français, comme la seconde des Lombards, offre, côte à côte de Poussin et de Lesueur, l'Allemand Mengs, le Hollandais Van-der-Werff et le Vénitien Canaletto. C'est à n'y rien comprendre, et l'on pourra, j'imagine, renouveler bien des fois mes questions avant d'obtenir une réponse qui explique et justifie un si étrange arrangement.

Ici recommencent mes perplexités. Quel ordre adopter moi-même? Comment diriger le visiteur dans la galerie de Berlin, sans trop l'éloigner du placement matériel des cadres, et sans trop le tromper sur l'histoire chronologique de l'art? Comment trouver un compromis entre ce qui est et ce qui devrait être, entre le désordre existant et l'ordre qui pourrait exister? En vérité cela n'est pas facile, et parmi deux extrêmes en quelque sorte impossibles à garder, nul moyen terme n'est satisfaisant. Voici néanmoins, parmi les partis à prendre, celui qui me paraît le moins mauvais : supprimer entièrement la troisième division, qui mérite le moins l'attention du voyageur, et reporter dans les deux autres le très petit nombre de morceaux qu'on y trouverait à citer; s'arrêter aux grandes divisions, le Midi et le Nord; en renverser l'ordre, pour commencer, dans un musée allemand, par les écoles de l'Allemagne et des Flandres; puis, dans chacune, suivre d'aussi près que possible, sans trop de confusion historique, l'arrangement établi. Pour que notre analyse devienne utile à ceux qui voudraient bien la consulter en entrant dans la galerie de Berlin, il suffira qu'ils changent l'ordre habituel de la promenade circulaire, et qu'au lieu de commencer par Venise, qui les conduirait au

reste de l'Italie, ils commencent par Cologne et Bruges, qui les introduiront dans les autres capitales d'écoles qu'a possédées le nord de l'Europe.

Plusieurs tableaux, vingt peut-être, sont classés sous le titre commun d'*École de Cologne.* Il serait trop long de les mentionner, même seulement par leurs sujets; et d'ailleurs lorsqu'on ne peut préciser ni l'auteur, ni l'époque d'un ouvrage, il a bien rarement asez d'importance pour mériter une désignation spéciale. Deux de ces tableaux portent seuls le nom d'un artiste connu. On les attribue au chef des écoles du Rhin, à maître Wilhelm, qui a précédé d'un demi siècle environ les Van-Eyck et l'école de Bruges. Le premier (nº 175) est un triptyque, de grandeur moyenne, où la Vierge est peinte dans le panneau central, entre quatre saintes: Dorothée, Catherine, Marguerite et Barbe: les volets représentent sainte Agnès et sainte Élisabeth de Thuringe. Le second (nº 179) a une étendue et une importance bien plus grandes encore. C'est un tableau multiple, qui, sur cinq rangées coupées chacune en sept compartiments, réunit une série de trente-cinq compositions. Là se déroule toute l'histoire du Christ, depuis l'*Annonciation* jusqu'au *Jugement dernier.* Malgré l'exiguité de ses proportions, qui le font ressembler aux histoires peintes des bysantins, ce tableau serait bien précieux si des documents authentiques attestaient que meister Wilhelm en est l'auteur. Certes, on pourrait alors le présenter comme une des œuvres les plus importantes de la seconde moitié du quatorzième siècle. Mais le nom du maître n'est établi que sur de simples présomptions, que semblent justement démentir, je l'avoue, ces proportions exiguës, si peu d'accord avec celles des ouvrages reconnus du vieux peintre de Cologne.

Quant aux Van Eyck, c'est fort différent. Un de leurs plus grands ouvrages est à Berlin, malheureusement incomplet, car plusieurs des fragments qui le composaient sont

restés à Gand, où l'œuvre entière fut exécutée. Mais des copies excellentes, faites par Michel Cocxie, remplacent autant que possible quelques-unes de ces parties absentes de l'original. Il faut, avant tout, dire un mot sur l'origine et la destinée de cette vaste composition. Les familles Vyts et Burnuut avaient commandé aux frères Van-Eyck un maître-autel pour la chapelle qu'elles possédaient en commun dans l'église Saint-Jean, de Gand, aujourd'hui Saint-Bavon. Au lieu d'un seul tableau, les Van-Eyck exécutèrent une de ces compositions multiples, comme on en voit seulement aux débuts de l'art. Celle-là était formée de douze panneaux avec leurs volets, ce qui fait vingt-quatre tableaux, divisés en deux rangées, supérieure et inférieure, de cinq panneaux pour l'une, et de sept pour l'autre. Au centre de la rangée supérieure était *Dieu le Père*, entre *Marie* à sa droite, et *saint Jean-Baptiste* à sa gauche; puis, aux deux extrémités, des *anges chantant* et *faisant un concert*. Sur les volets fermés se voyait l'*Annonciation*, entre deux *prophètes* et deux *sibylles*. Toute cette rangée est restée à Gand, ainsi que le panneau central de la rangée inférieure, qui représente l'*Adoration de l'agneau sans tache*. Six de ces onze morceaux furent copiés par Michel Cocxie au milieu du seizième siècle, et ces six copies sont maintenant dispersées deux à deux. *Marie* et *saint Jean* se trouvent à la Pinacothèque de Munich; les groupes d'anges dans la galerie du roi de Hollande; et quant aux deux panneaux du centre des rangées, le *Père Éternel* et l'*Adoration de l'agneau*, copiés l'un et l'autre pour le roi d'Espagne Philippe II, ils sont revenus de Madrid à Berlin, envoyés par le général Belliard, qui avait vu dans cette dernière ville le reste de la composition des Van-Eyck. C'est effectivement dans la galerie de Berlin que se trouvent aujourd'hui, en original, les six panneaux de la rangée inférieure, formant, avec les six volets qui les recouvrent, trois grands diptyques doubles. On les a placés, comme

ils étaient dans le principe, à droite et à gauche de l'*Adoration de l'agneau*, placée elle-même sous la figure du *Père Éternel*, qui marque le centre de la rangée supérieure.

Voici la description sommaire de ces douze précieuses peintures, en suivant l'ordre où elles sont rangées de gauche à droite :

1er panneau : les *Juges justes*. — Dix figures à cheval dans un paysage ; le juge monté sur un cheval gris, qui marche en avant des autres, est Hubert Van-Eyck ; celui en habit noir, qui vient un peu plus loin, est Jean Van-Eyck.

2me panneau : les *Champions du Christ*. — Neuf figures, également à cheval dans un paysage, mais toutes en costumes de guerre. On croit reconnaître, au premier plan, saint Georges, Charlemagne et saint Louis.

3me et 4me panneaux : les Anges chantants, au nombre de huit, et les Anges jouant des instruments, orgue, harpe, violoncelle, etc., au nombre de six. C'est entre ces deux panneaux qu'est placée l'une des copies de Michel Coxie, l'*Adoration de l'Agneau sans tache*.

5me panneau : les *Anachorètes*. — Dix figures réunies dans un lieu sauvage, dans une espèce de ravin ; on reconnaît aisément saint Paul l'ermite, saint Antoine, sainte Madeleine et sainte Marie l'Égyptienne.

6me panneau : les *Pèlerins*. — Le géant saint Christophe conduit dix sept pèlerins de divers âges et de divers pays.

1er volet fermant le 1er panneau : saint Jean-Baptiste, en académie.

2me volet : le portrait du commettant Jodocus Vyts, homme âgé, vêtu d'une pelisse à fourrures.

3me et 4me volets : l'ange Gabriel et Marie, en face l'un de l'autre, composant une *Annonciation*.

5me volet : le portrait de Lisbette Burlunt, femme de Jodocus Vyts, en pendant de son mari.

6ème volet ; saint Jean l'Évangéliste, en pendant de saint Jean le Précurseur.

Sur les vieux cadres encore conservés de ces volets se lit l'inscription suivante, dont quelques parties, effacées par le temps, ont été retrouvées dans des copies postérieures :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit : pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
VerV seXta MaI Vos CoLLo CataCta tVerI.

Ce *chronostique* signifie que l'ouvrage des peintres de Bruges fut terminé le 6 mai 1432.

Indiquer la composition de cette grande œuvre après en avoir nommé les auteurs, montrer le nombre et la symétrie des diverses parties qui la composent, c'est dire son importance et son prix. Sous ce double rapport, elle est assurément le morceau capital de la galerie de Berlin. D'après l'inscription latine, c'est Hubert Van-Eyck qui a commencé le travail, et son frère Jean qui l'a fini ; mais comme cette fin n'a eu lieu qu'en 1432, et que Hubert était mort en 1426, il est bien présumable que Jean a fait la plus grande partie de l'ouvrage total ; il est surtout présumable qu'il a fait seul la dernière partie, la rangée inférieure, justement celle que possède Berlin. On peut donc dire sans crainte que ces trois doubles diptyques sont de la main de Jean Van-Eyck, et bien qu'il soit *arte secundus* par l'âge, bien qu'élève de son frère, il est tellement le premier par l'emploi de leur commune découverte, par la perfection des procédés et du travail, que lui attribuer toute l'œuvre, ce n'est certes pas en amoindrir le mérite et la valeur. Ces douze fragments de la même composition ne sont ni de style pareil ni de proportions égales. Dans les uns, tels que les groupes des célestes mu-

siciens, où le peintre semble avoir voulu distinguer deux sexes, faisant des anges-hommes et des anges-femmes, les figures sont presque de grandeur naturelle. Dans les autres sujets, plus compliqués, les personnages, plus nombreux, ne sont que des figurines d'un pied de haut. Il y a, si je ne m'abuse, entre ces deux genres de composition une aussi grande distance dans le mérite que dans la forme, mais en sens inverse des proportions. Je mets les plus petites plus haut que les plus hautes. En donnant à ses figures toute la taille humaine, Van-Eyck semble singulièrement gêné. Il s'embarrasse dans le dessin, qui devient un peu raide et guindé, il s'embarrasse dans la couleur, qui devient sèche, dure, minutieuse, et, pour donner de l'expression aux visages, il fait grimacer la bouche et les yeux. Mais, dans les figurines, comme il retrouve, avec ses habitudes, sa facilité si naïve et son aplomb si savant! quelle vérité! quel naturel! quel éclat! quelle puissance! quelle solidité! Il y a quatre des panneaux, les *juges*, les *champions*, les *anachorètes* et les *pèlerins*, qui ne sont surpassés par aucun des chefs-d'œuvre de Bruges ou d'Anvers, par aucun des ouvrages que les Flandres ont gardés de leur grand peintre primitif.

En face de ce livre en vingt-quatre chapitres se trouve une page isolée, mais importante aussi : c'est une *Tête de Christ*, cette tête traditionnelle, venue de Byzance, et toute semblable à celles qu'on voit encore aujourd'hui sur les bannières des églises de la communion grecque. Elle est entourée d'une auréole d'or en croix, et l'on voit aussi briller sur le fond vert, au-dessus l'A et l'Ω (alpha et oméga) des Grecs, au dessous l'*I* et l'*F* (*initium* et *finis*) des Latins. Cette tête du Christ est une reproduction de celle que Van-Eyck a laissée à Bruges, et leur comparaison me semble curieuse sous plus d'un rapport. L'une, celle de Bruges, porte cette inscription : *Jo. de Eyck inventor, anno* 1420, 30 *january*. On lit sur l'autre, celle de Berlin : *Johes de Eyck me fecit*

et appleviit anno 1438, 31 *january.* Cela veut dire, si je ne m'abuse, que la *Tête du Christ* de Bruges est un des premiers essais, le premier peut-être, de la peinture à l'huile, des procédés dont les Van-Eyck furent inventeurs; tandis que celle de Berlin, postérieure de dix-huit années, est une œuvre faite dans le temps où son auteur avait acquis la maturité de son talent et le plein usage de ses procédés. L'une, en effet, a les contours secs avec la couleur rougeâtre et monotone; l'autre, au contraire, montre la manière de Van-Eyck arrivée au dernier degré de sa perfection. Sous le point de vue de l'histoire, la *Tête* de Bruges est plus précieuse; sous le point de vue de l'art, celle de Berlin.

L'école des Van-Eyck est complétée par quelques ouvrages de leurs élèves, tels que Hugo Van-der-Goes, le plus connu d'entre eux, le plus rapproché de ses maîtres, et Gérard Van-der-Meere, dont la manière ressemble tellement à celle de son condisciple Van-der-Goes, qu'on peut la dire identique. Dans cette série des peintres de Bruges, se trouve l'auteur d'un triptyque, offrant sur son panneau central une *Nativité dans la crèche*, et sur ses volets, à droite, le *Prophète Élie* servi dans le désert par un ange, à gauche, la *Pâques des Juifs.* Ce triptyque est attribué à Hans Memling, c'est-à-dire au peintre appelé Hemling à Bruges, et Memelinck à Anvers. La galerie de Berlin a pris par moitié ces deux orthographes pour en former une troisième. Ici l'on est tombé dans la même méprise qu'à Munich; on a également confondu un élève de Van-Eyck, peintre à l'huile, avec le soldat blessé de l'hôpital Saint-Jean, peintre à la détrempe; et sans rentrer dans la longue dissertation dont les tableaux de la Pinacothèque m'ont fourni le sujet (1), je me bornerai à redire qu'il faut distinguer, sous ce nom commun d'Hemling ou de Memelinck, deux artistes fort différents. L'auteur du

(1) Pages 37 et suivantes.

triptyque de Berlin n'est pas le maître de Bruges et d'Anvers, celui qui a peint à la détrempe la *Châsse de sainte Ursule*, le *Mariage de sainte Catherine*, l'*Adoration des rois*, la *Vierge couronnée*, mais le maître de Munich, celui qui a peint à l'huile la *Manne dans le désert*, *Abraham devant Melchisedech*, les *Sept joies et les sept douleurs de Marie.* A Berlin comme à Munich, cet Hemling, sorti de l'atelier de Jean Van-Eyck, est assurément le premier de ses disciples et la seconde gloire de l'école. Il a tous les mérites du maître, depuis sa noble simplicité de style jusqu'à son admirable couleur empourprée.

Après l'école de Bruges, d'où sont sortis en commun, aussi bien que de l'école de Cologne, les deux arts allemand et flamand, nous allons, comme en suivant une voie qui se bifurque, marcher d'abord jusqu'au bout dans la carrière que s'est ouverte l'Allemagne; puis nous reviendrons sur nos pas pour parcourir celle des Flandres dans toute sa longueur.

On a vu, dans les précédentes analyses, qu'après les écoles vraiment primitives de Prague et de Cologne, il s'était formé presque simultanément, sur la rive droite du Rhin, trois principaux foyers de l'art renaissant, Nuremberg, Augsbourg et Dresde. Nous pouvons grouper sous ces trois noms les principales œuvres produites par l'Allemagne jusqu'à la fin du seizième siècle, et que, dans la galerie de Berlin, on a mêlées et confondues, sous le nom trop général d'école du Nord, avec les œuvres produites sur la rive gauche du Rhin par les Flamands et les Hollandais. Sans doute, il conviendrait fort aux Allemands, à la faveur d'une commune latitude, d'englober les Pays-Bas dans le corps germanique, et, ne parlant que de l'art, de faire leurs compatriotes des ...es d'Anvers et de Harlem. Mais les écoles qui ont pro... ...après Van-Eyck et Lucas de Leyde, Rubens, Rem... Téniers, Ruysdaël et leurs innombrables rivaux,

ont bien le droit d'exiger un nom, une histoire, une vie qui leur soient propres. Conservons donc notre division juste et nécessaire.

Nuremberg n'est représentée à Berlin que par des échantillons très secondaires. Il n'y a rien de son Pérugin, le vieux Michel Wolhgemuth ; rien de son Raphaël, Albert Durer. C'est une lacune regrettable, j'allais dire impardonnable, dans un musée allemand. Parmi les élèves d'Albert Durer, on trouve Jean de Kulmbach, Jean Schaüffelein, Albert Altdorfer, tous restés fidèles au style du maître, et Georges Penz, qui, le premier des Allemands, se fit Italien. Les portraits du peintre Erhard Schwezer et de sa femme, faits par Georges Penz en 1544, après son retour de Rome, où il étudia sous les successeurs de Raphaël, semblent plutôt l'œuvre d'un condisciple de Jules Romain que d'un élève d'Albert Durer.

Dans la part de l'école d'Augsbourg à Berlin, on cherche vainement quelque page du vieux Holbein, si grand à la Pinacothèque de Munich. Mais du moins trois ouvrages distingués de Holbein le jeune soutiennent dignement l'honneur de cet illustre nom. Ce sont d'abord les portraits de Georges Gyzen, marchand de Londres, et de Georges Frunsberg, capitaine de la garde de Charles-Quint, tous deux de grandes proportions, beaux, fins, excellents, authentiques; puis une *Joyeuse réunion dans un cabaret*, en petites figurines, sujet curieux, d'une exécution délicate; mais si le nom d'Holbein ne se trouvait pas sur ce petit panneau, ce n'est pas moi qui me chargerais de l'y inscrire. N'oublions pas de mentionner, après l'auteur de la *Vierge de Bâle*, son imitateur distingué, Barthélemy Van-Bruyn, qui a laissé un beau portrait d'un bougmestre de Cologne, et son condisciple élève Christophe Amberger. Ce dernier, qui lui a survécu d'une dizaine d'années, a penché aussi vers le style italien. C'est ce qu'on voit clairement dans son portrait de l'historien

Sébastien Münster. On lui attribue également un portrait de Charles-Quint, en barette noire, où, près de la devise si connue du petit-fils d'Isabelle-la-Catholique, à qui Christophe-Colomb et Fernand Cortès avaient donné plus de terres que ses aïeux d'Allemagne et d'Espagne ne lui en avaient laissé (*Plus oultre*, entre les colonnes d'Hercule), se trouve l'inscription : *Ætatis* XXXII. Cela donnerait l'année 1532 pour date au portrait, qui, s'il fait peu d'honneur au maître dont il est l'ouvrage, en fait encore moins à l'empereur. Avec son teint blême, son œil terne, sa lèvre pendante, Charles-Quint à trente-deux ans est vraiment ignoble; et, si cette image était plus fidèle que les portraits de Titien, il faudrait que le peintre de Cadore eût payé le titre de *Cæsaris æques* par une incroyable flatterie envers le souverain qui ramassait son pinceau. J'aime mieux penser que le portrait de Berlin est une satire peinte, l'œuvre d'un protestant, d'un républicain peut-être; car il y en avait alors, puisque Luther triomphait à Nuremberg, puisque les *comunéros* d'Espagne venaient à peine d'être vaincus, et qu'en France La Boëtie écrivait le *Contre-un*.

Quant à l'école de Saxe, ou mieux, quant au seul maître qui l'illustra, Lucas Sunder, de Kranach, Berlin ne doit porter envie à nulle autre collection. La sienne a de Kranach vingt-trois ouvrages, et dans tous les genres qu'il a cultivés. J'ai déjà fait remarquer ailleurs que le rival protestant d'Albert Durer avait eu dans son travail une telle uniformité de mérite, que, sauf les sujets et les dimensions, toutes ses œuvres se valent à peu près, et qu'il est presque impossible d'en trouver une où l'artiste descende au-dessous ou bien s'élève au-dessus de lui-même. Quand donc on ne peut décrire ou [illegible]iter toutes les pages qui représentent Kranach dans une [illegible]rie, il est difficile de faire un choix pour recommander [illegible]eilleures. Il faut seulement rechercher les plus impor[illegible]s ou les plus curieuses. A ce titre, je puis mentionner

d'abord un *Hercule devant Omphale*. Le fils de Jupiter, réduit à l'esclavage, ne tient pas seulement le fuseau, il est coiffé d'un bonnet de femme, et la belle reine de Lydie est une jolie petite Allemande où l'on trouve le type à peu près invariable des femmes de Kranach, cheveux blonds, yeux bleus fort petits, nez retroussé, et le voile tombant sur le front jusqu'aux sourcils. C'est, du reste, une bonne et solide peinture. A titre d'ouvrage curieux par le sujet et remarquable par l'exécution, il faut mentionner encore la *Fontaine de Jouvence*, c'est-à-dire un grand bassin, une espèce d'école de natation, où l'on voit entrer par un bout une foule de vieilles femmes, horribles caricatures, et sortir par l'autre bout une autre foule de jeunes beautés, métamorphosées ainsi dans cette eau merveilleuse. Toutes ces nudités, laides et belles, devaient fort divertir le grand Frédéric, qui les a tant prodiguées dans ses palais. Il faut citer enfin trois *Vénus* et une *Ève*, en grandes académies, aussi allemandes toutes quatre que s'il n'y eût eu dans la Grèce et dans le paradis d'autre race que la teutonique; puis, en petites proportions, un homme et une femme, toujours nus, et couchés sur des cerfs, qu'on peut prendre à la rigueur pour Apollon et Diane. Parmi les portraits, il faut remarquer ceux de Luther et de Mélanchton, toujours inséparables, puis ceux de Luther et de sa femme Catherine de Bora, puis celui d'Albert de Brandebourg, en cardinal et en saint Jérôme, entouré de lions, de cerfs, de lièvres, sujet où l'artiste montrait son goût pour les chasses et son talent pour les animaux.

A l'époque où Nuremberg, Augsbourg et Dresde étaient illustrées par Albert Durer, Holbein et Kranach, il y avait, en Westphalie, une autre école allemande, qui a laissé d'assez bons ouvrages, mais dont les auteurs ne sont pas personnellement connus. Aucun maître n'a suffisamment excellé pour que son nom s'élève au-dessus des autres et domine jusqu'à celui de l'école. Berlin possède quelques morceaux

intéressants de la vieille peinture westphalienne, entre autres un triptyque fort beau, quoique un peu dur, où l'on voit sur le panneau central une *Madone* tenant l'enfant au giron (nº 51). Cet ouvrage, qu'on peut dater approximativement des dernières années du quinzième siècle, mérite d'être étudié comme un échantillon fort complet d'une école peu connue. J'ajouterai à ces œuvres diverses des Allemands de la première époque, et pour en terminer la liste, un très curieux triptyque de Jérôme Bosch, qui florissait aussi vers l'année 1500. C'est, comme dans le grand tableau d'Albert Durer qui se trouve au Belvédère de Vienne, un assemblage de tous les supplices endurés par les martyrs chrétiens ; mais ce sujet, si triste et si poignant sous le pinceau du maître de Nuremberg, est traité ici à la manière d'une *Tentation de saint Antoine*, presqu'en caricature. C'est, du moins, une composition fantastique comme l'aurait conçue Callot. Les détails, très variés, très étranges, sont d'une imagination féconde, et l'exécution sûre et solide répond bien à la conception de ce singulier tableau.

Si l'on veut remonter l'école allemande du seizième siècle usqu'à nos jours, la galerie de Berlin est loin d'offrir pour une telle étude toutes les ressources que présente celle de Vienne, la plus riche en cette partie de l'art. Il n'y a guère, parmi les Allemands devenus Italiens, qu'une jolie *Madone* assise, de Lambert Sustermann, appelé le Lombard, et, parmi les Allemands devenus Hollandais, qu'un superbe portrait de vieillard habillé de fourrures, par Balthazar Denner. Deux ou trois portraits de Johann Kupetsky représentent seuls la seconde période de l'école bohême, celle du siècle dernier ; puis une *Madone* de Raphaël Mengs, de style assez noble et de couleur assez forte pour être rangée parmi ses meilleurs ouvrages, et un charmant portrait d'Angelica Kaufmann par [illegible]ême. Peints tous deux dans le style italien, et peut-[illegible]us deux à Rome, ils conduisent jusqu'aux essais de

rénovation d'un art allemand tentés dans cette ville, depuis 1810, par Overbeck, Cornelius et leurs disciples. Mais la galerie de Berlin ne réunit pas, comme celle de Vienne, le présent au passé ; elle n'est point ouverte aux artistes vivants, et je ne sais si l'on trouverait ailleurs, dans la capitale de la Prusse, une seule page moderne assez importante pour qu'on pût, en l'étudiant, juger la portée et conjecturer l'avenir de l'école contemporaine.

Passons aux Flamands, en redescendant jusqu'aux successeurs des Van-Eyck, qui forment bien, après les vieux maîtres de Prague et de Cologne, la commune tige de tout l'art du Nord. Ici encore une grave lacune se présente ; le créateur de l'école hollandaise, Lucas de Leyde, est absent de la galerie de Berlin. Parmi les maîtres présents, appartenant à la même époque, c'est à l'excellent Jean Gossaert, de Maubeuge, qu'est dû le premier rang. Nul, après les Van-Eyck, ne peut le lui disputer, ni pour l'âge, ni pour le mérite, ni pour l'influence; et il l'occupe à Berlin comme dans l'école, comme dans l'histoire. Son grand *Calvaire* (n° 21), où, près du Christ en croix, qu'on peut trouver un peu trop long, sont réunis Marie, Madeleine, le jeune saint Jean, les saintes femmes et quelques disciples, est assurément un tableau capital, admirable par l'expression puissante, par l'extrême fini, par la belle couleur, par la savante perspective, par la solide conservation. Ce n'est pas toutefois sur l'aride et sanglant Golgotha qu'est élevé le gibet de l'Homme-Dieu ; mais au milieu d'un vert et riant paysage que termine, dans le lointain, la vue d'une cité flamande. La part de Maubeuge ne se borne pas à ce bel ouvrage. On trouve aussi, à Berlin, la preuve authentique des travaux qu'il a faits en Italie, et de la transformation dont il donna le premier l'exemple aux artistes du Nord. L'*Ivresse de Noé* est la copie d'une fresque peinte par Michel-Ange dans le plafond de la chapelle Sixtine, et les figures de la *Madone* au milieu d'un paysage orné

(n° 138) sont imitées de Léonard de Vinci. Après ces morceaux directement empruntés à l'Italie, le compromis entre les deux arts se montre clairement dans quatre académies en deux diptyques, dont l'un réunit *Adam* et *Ève*, l'autre *Neptune* et *Amphitrite*. Ces figures sont grandes, fortes et grasses de formes et de peinture, très éloignées déjà de la maigreur et de la sécheresse primitive des Allemands, et très avancées dans le style et le *faire* italiens. Le groupe mythologique me semble le plus beau des deux, surtout le *Neptune*, qui est couronné et comme habillé de coquillages. Les qualités italiennes sont tellement frappantes dans ce tableau, qu'on pourrait fort innocemment douter que Gossaert en est l'auteur, s'il n'avait lui-même écrit pour signature : *Joannes Malbodius pingebat*, 1516.

A côté de son école, représentée encore par quelques pages de Lancelot Blondeel, on trouve les Flamands restés fidèles au premier style enseigné par les écoles de Cologne et de Bruges. Tel est Quintin Metzys, le célèbre maréchal d'Anvers; tels sont Jean Metzys et Huiis, ses élèves, ses imitateurs. Berlin possède du premier une *Vierge glorieuse*, ouvrage considérable et charmant. Tel est encore Jean Mostaert, qui a précédé même le vieux Breughel dans la peinture comique, mais qui n'a rien de plus ici qu'une petite *Madone*. Les peintres des Pays-Bas continuent ainsi, jusqu'à Rubens, à se séparer en deux lignes distinctes, les uns purs de tout alliage, les autres mi-partis, si l'on peut ainsi dire, de Flamand et d'Italien. Dans la première ligne, on trouve à Berlin les Breughel, les Porbus et quelques-uns des Franck ; dans la seconde, Bernard Van-Orley, Franz Floris (François de Vriendt), Martin Van-Veen, de Hemskerk, et Otto Venius (Octave Van-Veen). Je vais indiquer sommairement leurs principales œuvres, en les séparant par catégories.

De Pierre Breughel, le vieux : une *Querelle de pèlerins*

et de mendiants devant une église de village, et une *Danse de paysans* près d'un bois ; — de Jean Breughel, appelé Breughel de Velours : *Les paysans changés en grenouilles par Latone*, un *Canal hollandais*, couvert de bateaux, une *Fête de Bacchus*, dont les figures sont de Rottenhaumer, et les *Forges de Vulcain*, dont les figures sont d'Henri Van-Balen. Ce dernier tableau semble une répétition de la magnifique *Armeria* du musée de Madrid, où l'on voit aussi la belle Vénus se promenant au milieu des armures, des casques, des boucliers, des épées, des lances, des canons et des mortiers fabriqués par son difforme époux. — De Pierre Breughel, le jeune, appelé Breughel d'Enfer : la *Marche au Calvaire*, répétition avec quelques variantes de celle du vieux Breughel, qu'on voit au Belvédère de Vienne ; c'est exactement la même disposition, et tous les détails importants s'y rencontrent, jusqu'au moine assis dans la charrette entre les larrons, auxquels il montre le crucifix pour les exhorter au repentir. Près de cette imitation du vieux Breughel, se trouve aussi celle de sa *Tour de Babel*, mais très inférieure, très médiocre, et je ne sais pourquoi l'on attribue un si pauvre ouvrage à Paul Brill, qui a pourtant, tout près de là, deux charmants *Paysages italiens* (Nos 221 et 225). Un *Paradis terrestre*, et quelques autres pages de Roland Savery appartiennent encore à cette école des Breughel, et l'on pourrait y rattacher également un autre *Portement de croix*, de Pierre Aertzen, daté de 1552. Ce sont les mêmes détails bizarres, extravagants, une foule flamande, des soldats de Charles-Quint, des charrettes et des ânes pour mener les patients au supplice, des marchands ambulants, des bateleurs de foire. Quelle distance entre ce style et celui du *Spasimo!* — Des deux Porbus, divers portraits, entre autres celui de Henri IV mort, avec une longue barbe et la tête chauve, par François Porbus le jeune. — De François Franck, le jeune, une *Tentation de saint Antoine*, prise assez sérieusement, et les

figures d'une *Procession dans une église*, dont Barthélemy Van-Bassen a fait l'architecture.

Dans la ligne des Flamands devenus Italiens, — de Bernard Van-Orley : une *Vénus endormie*, une *Sainte Anne bénissant la Vierge*, qu'on prendrait pour les ouvrages d'un Romain élève de Raphaël. — De Franz Floris : une *Vénus embrassant l'Amour*, un *Loth entre ses filles*, un *Vulcain* montrant aux dieux Mars et Vénus pris dans ses filets, et autres ouvrages italiens par le style et la manière. — De Martin Heemskerk : une espèce de légende mythologique, où le pinceau ne peut expliquer le sujet traité. Minerve, Vulcain et Neptune prennent Momus pour juge de leurs inventions utiles à l'homme, une maison, une femme et un cheval ; Momus répond à Minerve que sa maison est défectueuse, parce que le voisin peut voir dedans ; à Vulcain, qu'il manque à sa femme deux fenêtres sur la poitrine pour qu'on puisse lire ses pensées ; à Neptune, que son cheval ne peut se défendre qu'avec ses pieds de derrière, et qu'il ne voit pas son ennemi. Le tableau, signé *Martinus Van Heemskerk, inventor* 1561, ne saurait mériter à son auteur le surnom de *Raphaël hollandais*, que lui ont donné ses compatriotes ; mais il est cependant traité tout-à-fait dans le goût de Jules Romain. — Enfin, d'Otto Venius : un *Parnasse* où l'on voit les neuf Muses chanter devant Minerve, composition froide et d'une couleur sombre, dans laquelle il est difficile de reconnaître le maître de Rubens.

C'est surtout dans la troisième et grande époque de l'art flamand que la galerie de Berlin se montre faible, incomplète, insuffisante. Rubens, on peut le dire, y est à peine indiqué. Qu'est-ce que la *Résurrection de Lazare?* une grande esquisse de sept à huit pieds carrés, une ébauche, une décoration, un de ces tableaux hâtifs que Rubens balayait en quelque sorte avec son pinceau. La *Sainte Cécile* n'est rien de plus que le portrait d'une dame flamande, très lar-

gement peint; sans l'orgue sur lequel posent ses doigts, qui soupçonnerait la musique inspirée par les concerts célestes? Rubens n'est vraiment lui-même que dans un charmant groupe de trois jeunes enfants, où l'on veut voir Jésus, saint Jean et un ange, puis dans les petits *Amours* qui jouent avec le cheval d'un *Persée délivrant Andromède*, finement peint sur bois et en figurines. Mais on le devine encore dans la précieuse et excellente esquisse de l'un de ses plus prodigieux chefs-d'œuvre, de la perle de ses petits tableaux, la *Vierge glorieuse*, entourée d'un groupe de quinze bienheureux, que le couvent de l'Escorial a récemment rendue au Musée de Madrid (1). Van Dyck aussi n'est pleinement représenté que sous un de ses deux aspects; comme peintre d'histoire, il n'est pas à Berlin. Le peut-on reconnaître dans les *Deux saints Jean* à peine ébauchés, ou dans la *Descente du Saint-Esprit*, si triste, si sombre, dont les figures ne peuvent être que de simples études, ou dans le *Christ au prétoire*, tableau à personnages gigantesques, peu fini, rappelant Jordaens? Non, en toute vérité. Les seules pages dignes de lui sont une *Madone* entre les trois repentirs, — l'Enfant prodigue, le roi David et la Madeleine, belle pensée bien rendue, — et le *Christ mort* pleuré par un ange, sujet si souvent répété dans son œuvre qu'il est devenu quelque peu trivial. Ne cherchez donc, pour le trouver sûrement, rien de plus que Van-Dyck peintre de portraits. Celui de l'infante Clara-Eugenia, fille de Philippe II d'Espagne, qu'il a tant de fois représentée à divers âges, tantôt gouvernante des Pays-Bas, tantôt abbesse des Clarisses; celui d'un prince Thomas de Carignan, daté de 1634 et signé *Antony Van-Dyck, eques;* enfin toute la famille de Charles Ier d'Angleterre, cinq enfants réunis autour d'un gros chien,

(1) Voir aux *Musées d'Espagne*, page 98.

élèvent bien leur illustre auteur à la haute place que nul ne peut dépasser.

Dans l'école de Rubens, et comme une continuation du maître, on rencontre un assez grand nombre d'ouvrages méritant l'attention. Je citerai rapidement les principaux. De Jacques Jordaens : *Silène ivre*, soutenu par un Satyre et par un Faune que le caprice du peintre a fait nègre ; — une joyeuse réunion de table où l'on voit une seconde fois le proverbe hollandais : *comme ont chanté les vieux sifflent les jeunes ;* — de Théodore Van-Thulden : un *Triomphe de Galathée* ; — d'Abraham Van-Diepenbeck : un *Mariage de sainte Catherine* et une *Clélie fuyant Porsenna ;* — de Pierre Van-Mol : *Isaac bénissant Jacob* ; — de Corneille de Vos : les portraits réunis d'un gentilhomme et de sa femme, approchant de Van-Dyck ; — d'Abraham Jansens : un *Méléagre* et une *Pomone*, dont les entourages d'animaux et de fruits sont de François Sneyders. Collaborateur de Rubens dans une foule de tableaux, tantôt aidé, tantôt aidant, Sneyders, qu'on peut appeler le Rubens des animaux, est aussi inséparable du grand peintre d'Anvers que ses propres disciples. C'est donc ici qu'il faut citer et recommander deux de ses meilleures œuvres : une grande et magnifique *Chasse au cerf*, où Rubens a peint des figures de nymphes et de piqueurs ; — un *Combat d'ours et de chiens*, autre morceau capital, plein d'action, de mouvement, d'effrayante vérité, où la nature même semble être en spectacle comme dans un cirque de l'antiquité.

La manière de Rembrandt lui est si propre, si personnelle, que l'on ne saurait confondre ses œuvres avec celles de nul autre maître. Il ne peut s'élever à son propos qu'une seule question : Est-ce un original, est-ce une copie ? Mais on ne demande guère : Est-ce un Rembrandt ? Nous pouvons donc accepter pour siens les huit tableaux qui portent son nom dans la galerie de Berlin. Toutefois, sauf un seul, ils

n'ont pas une très grande importance. A côté du portrait d'une jeune femme parée, se trouve son propre portrait répété deux fois, d'abord à vingt huit ans (daté de 1634), puis dans un âge plus avancé. Cette double image serait bien précieuse, si l'on n'en trouvait de semblables dans toutes les collections de l'Europe, si Rembrandt ne se fût pris tant de fois pour modèle. *Moïse condamnant le veau d'or* et *Jacob luttant avec l'ange* sont deux grandes ébauches fort peu bibliques, on peut le croire, et dont les combinaisons de clair-obscur n'atteindraient tout leur effet, toute leur puissance, qu'en face d'une longue reculée qui leur manque dans les petits compartiments de la galerie. Au contraire, le *Tobie aveugle* et l'*Ange parlant à Joseph endormi*, petits pendants signés et datés de 1645, sont de simples esquisses, mais très fines et très lumineuses. Le seul vrai tableau est celui qui représente le duc Adolphe de Gueldre menaçant son vieux père qu'il tient enfermé dans un cachot. Ce sujet convenait de tous points à Rembrandt, qui l'a peint en 1637, ayant trente-un ans; riches costumes, tête de vieillard à une lucarne, mélange de jour et d'ombre, action vulgaire, ignoble, rien ne lui manquait pour réussir pleinement. Aussi ce tableau, dont la couleur est excellente, où la lumière joue merveilleusement, est-il fort célèbre, surtout à Berlin. Cependant, malgré ses qualités éminentes, il n'égale à beaucoup près ni l'*Ecce Homo* de Vienne, ni la *Danaë* de Saint-Pétersbourg, ni la *Ronde de nuit* d'Amsterdam. L'école de Rembrandt est encore représentée par la plupart de ses élèves. Ferdinand Bol a une *Bohémienne* et un beau portrait d'abbé; — Van Eckout, un *Mercure tuant Argus*, et une vaste *Présentation de Jésus au temple;* — Van-Vliet, un *Enlèvement de Proserpine;* — Govaert Flinck, une *Agar renvoyée par Abraham* et une *sainte Anne instruisant Marie*, deux belles pages du plus vigoureux style flamand, etc.

Quand on a cité de plus quelques bons portraits de Jean Lievensz, de Honthorst, qui n'a nul autre tableau, de Salomon Kœning, imitateur de Rembrandt, de Gonzalès Coques, qui lui ressemble aussi par son maître David Rickaert, et surtout de Van-der-Helst, qui a peint deux belles jeunes filles vraiment douées de vie (n° 329 a), il faut arriver aux *petits Flamands*. Innombrables partout, ils ne peuvent manquer d'être nombreux à Berlin; moins toutefois (pour ne pas sortir de l'Allemagne) qu'à Munich, à Vienne et à Dresde. Au lieu de soixante-seize Téniers, on en trouve quatre; au lieu de soixante-deux Wouwermans, trois. Mais les Pays-Bas ont eu tant de peintres dans le dix-septième siècle, et si féconds, et de tant de genres divers, que, fussent-ils tous réduits à la portion congrue, si la liste est un peu complète, ils forment aussitôt une véritable foule. Tâchons d'y découvrir les noms les plus célèbres et les œuvres les plus importantes; et comme nous avons cessé de nous astreindre minutieusement à la chronologie, prenons d'abord les deux maîtres déjà nommés, Téniers et Wouwermans.

Parmi les quatre pages du premier, dont aucune n'est capitale, il faut distinguer, je crois, un *Alchimiste* à son laboratoire et une *Tentation de saint Antoine*, grande, belle, importante au milieu des cent autres qu'il a faites, et où l'œuf-poulet n'est point oublié. Des trois cadres de Wouwermans, le seul qui dépasse son mérite ordinaire, le seul qu'on puisse nommer excellent, c'est un *Exercice de cavaliers* devant une vieille forteresse, sur le bord d'un lac. Je n'ai pas besoin de dire que l'officier monte un cheval blanc. Continuons ensuite la revue générale en commençant par les peintres anecdotiques, qui sont, parmi les *petits Flamands*, les peintres d'histoire; nous passerons après aux paysages, marines, animaux et fleurs. De Corneille Poelenbourg, qui a le droit d'aînesse sur tous les premiers: une *Scène du Pastor Fido*, de proportions colossales pour sa

manière fine et léchée, puisque ce cadre n'a pas moins de quatre pieds carrés; puis une *Madeleine* et un *saint Laurent* qui n'ont pas six pouces de hauteur. — De Van-der-Meulen, que les sujets et les proportions de ses ouvrages élèvent maintes fois parmi les grands Flamands : une *Vue des environs de Versailles*, où Louis XIV se promène à cheval. — De Gérard Terburg : deux de ces sujets presque sans nom possible, tant ils sont simples; un *Officier* assis, grondant sa fille, qui écoute debout ses remontrances, et une femme sur la porte de sa cour, faisant la chasse dans les cheveux de sa fille. Le premier sujet se trouve souvent répété; mais tous deux, et surtout le second, sont excellents par la vérité naïve, par la belle couleur, par la transparence des teintes, par la finesse du travail. — De Gérard Dow, maître de la plupart des peintres qui le suivirent, chef et modèle de tous : une petite *Madeleine*, encore vêtue de velours et de fourrures, et une *Cuisinière* entrant, sa lumière à la main, sa cruche sous le bras, dans un garde-manger. Sans être des meilleures œuvres de Gérard Dow ces deux fragments, qui indiquent la perfection de sa manière, soutiennent du moins avec honneur la célébrité de son nom. — De François Miéris, celui des élèves de Gérard Dow qui s'est avancé le plus près du maître : son propre portrait, en habit noir et collet blanc. — De Gabriel Metzu : une *Famille hollandaise* et une *Femme malade*, qu'on peut ranger parmi ses œuvres les plus considérables et les plus belles. — De Gaspard Netscher : une *Vieille cuisinière plumant une grive*, tout à fait dans le goût de son maître Gérard Dow, dont il s'est écarté quelquefois en peignant des sujets de plus grandes dimensions. — De Godefroid Sckalken : un *Jeune pêcheur* à la ligne sur le bord de l'eau, petit cadre où l'on est tout surpris de trouver, avec la signature de l'auteur, la simple lumière du jour. — D'Adrien Ostade, qui commence avec Téniers la série des peintres comiques : une *Vieille femme* sous un ber-

ceau de vigne; on la croit la mère des Ostade. — De Jean Steen : un *Jardin de cabaret*, où sont réunis des buveurs de tout âge; grande et excellente scène de comédie burlesque, si vraie, si naïve, que la nature y est, comme on dit, prise sur le fait. — De Philippe Van-Dyck : deux pendants, où l'on voit, par des embrasures de croisées, une *Dame donnant à son fils des leçons de dessin*, et une *Jeune fille cueillant des renoncules pour sa petite sœur.* Ils sont peints dans un genre délicat, minutieux, qui semble vouloir réunir les manières de Gérard Dow et d'Adrien Van-der-Werff.

Cela nous rappelle qu'Adrien Van-der-Werff, Flamand s'il en fût, par le style et par la naissance, se trouve confondu au milieu des peintres français. Il faut le tirer de cette compagnie étrangère où il est égaré et le rendre à ses compatriotes, avec d'autant plus de raison que, seul parmi eux, il a jusqu'à huit ouvrages, et quelques-uns fort importants. Tel est, en premier lieu, une *Sainte Famille* d'assez grandes proportions, datée de 1709; tels sont encore une *Bénédiction de Jacob par Isaac*, une *Madeleine au désert*, un *Sacrifice à Priape*, etc. Van-der Werff est partout le même; il est donc inutile de répéter ici ce que nous avons dit ailleurs sur sa manière soignée, fine, élégante, et sur son style, qui semble habituellement petit pour des sujets trop relevés, trop ambitieux.

Au milieu des paysagistes du Nord, — ou plutôt de tous les paysagistes, si Claude est absent, — c'est à Jacques Ruysdaël qu'est la première place. Il l'occupe dans la galerie de Berlin, sans y avoir pourtant une page capitale. Mais une grande *Marine* (nº 353), sujet rare en son œuvre, un charmant *Ruisseau* coulant au pied d'une colline (nº 357), enfin une magnifique *Cascade* roulant devant une chaumière (nº 355), suffisent bien pour l'élever au-dessus de tous ses

rivaux. Ce dernier porte la date 1653 ; Ruysdaël, né en 1636, n'avait donc que dix-sept ans lorsqu'il le peignit. C'est dans ce fait, dans cette précocité singulière que se trouve le secret de l'extrême fécondité d'un artiste mort à quarante-cinq ans. Hobbéma, son élève, son continuateur, soutient honorablement le parallèle dans une *Forêt de chênes* éclairée d'un coup de soleil. Viennent ensuite Nicolas Berghem. avec sa chaude lumière, et sa nature plus italienne que flamande; Jean Both, autre portraitiste de l'Italie; le naïf Waterloo, l'énergique Pynacker, Asselyn, Moucheron, Karel Dujardin, Huysmann, Everdingen, etc. Ils y sont tous, sauf pourtant leur commun maître, Jean Wynants, et son excellent disciple Adrien Van-de-Velde : deux autres lacunes à signaler dans la galerie, deux autres absences à regretter, auxquelles il faut en ajouter une troisième, plus regrettable encore, celle de Paul Potter. Guillaume Van-de-Velde manque aussi aux peintres de marine, et Peter Neefs aux peintres d'intérieur; mais Backuysen a une grande *Tempête*, un *Port de mer*, une *Mer agitée*, et Emmanuel de Witte un bel *Intérieur d'église*. Après Sneyders, cité plus haut, Charles Ruthart est le seul peintre d'animaux vivants. Sa *Chasse au cerf*, son *Combat d'ours et de chiens*, justement les mêmes sujets que ceux traités par Sneyders, mais à la proportion du pouce au pied, méritent bien tous les éloges que nous avons donnés précédemment à sa manière simple, vraie, énergique. Quelques fragments de Weenix et de Fyt montrent toute la perfection qu'on peut mettre à retracer la nature morte; et d'autres fragments de Van-Huysum, de Rachel Ruysch, de David de Heem, à peindre les fleurs et les fruits. Dans un entourage en guirlande, œuvre de ce dernier, ou peut-être de son fils, Jean-David de Heem, M. Begas a peint sur le médaillon une petite *Madone*, fort jolie sans doute, mais où l'on sent trop les caractères d'un autre siècle, d'une autre école, et qui fait disparate au mi-

lieu de ces fleurs vieilles de deux cents ans. Il valait mieux laisser le vide.

Nous avons fini la revue des peintres du Nord, et nous arrivons aux écoles d'Italie. Mais je crois convenable, en commençant ce second chapitre, de faire d'abord le triage de quelques tableaux espagnols et français qui se trouvent dispersés dans les salles des peintres du Midi. Comme ils ne sont ni en grand nombre, ni de premier ordre, l'intermède ne sera pas très long.

Je ne crois pas qu'il y ait, dans la galerie de Berlin, plus d'une demi-douzaine de cadres portant des noms de maîtres espagnols. Le principal est sans contredit un *saint Antoine de Padoue* par Murillo, provenant du cabinet que s'était fait en Espagne le général Matthieu Fabvier. Sans approcher, ni par les proportions, ni par l'excellence, de la grande *Extase de saint Antoine de Padoue*, chef-d'œuvre éclatant, immortel, que Murillo laissa pour dernier présent à la cathédrale de sa patrie, ce tableau rappelle bien, dans le groupe principal, les hautes et charmantes qualités du peintre de Séville. C'est sa manière onctueuse, tendre, passionnée, douce aux yeux, douce à l'âme. Malheureusement les anges de la vision sont très frottés, très dégradés, et ce défaut regrettable rend incomplet celui que nous avons nommé le *Peintre du ciel*. Quant au portrait d'un cardinal Dezio Azzolini, qu'on attribue à Murillo, assurément ce n'est pas l'ouvrage de sa main, pas plus que le portrait d'un homme à longue chevelure blonde (nº 403) n'est l'ouvrage de Velazquez. Celui de Charles II à douze ans, par Juan Carreño, est seulement une des nombreuses répétitions du même original, resté au musée de Madrid. Mais le *Christ au Prétoire*, de Francisco Zurbaran, doit passer, à coup sûr, pour l'un des meilleurs échantillons de ce maître austère, noble, pathétique, qui se puissent trouver hors de l'Espagne; et le *Martyre de saint Barthélemy*, l'une des belles et fortes

pages de Ribera, qui aurait ailleurs le défaut d'un sujet maintes fois répété, a l'avantage de représenter seul, à Berlin, son fécond et vigoureux auteur.

Les Français y sont plus nombreux. Frédéric, qui appelait à Potsdam Voltaire, Maupertuis, d'Alembert, ne pouvait repousser les peintres favoris de madame de Pompadour. Aussi trouve-t-on dans ses palais tout l'art musqué et fardé du dix-huitième siècle. On a recueilli au musée deux pendants de Watteau, vraiment dignes de cet honneur, les *Plaisirs de la Comédie française* et de la *Comédie italienne*. Ils sont charmants par la vigueur du coloris comme par l'esprit des détails, et c'est surtont devant de telles œuvres qu'on regrette amèrement que Watteau soit venu à son époque. Toutefois les maîtres sérieux de l'âge précédent n'étaient pas entièrement exclus par le goût frivole et faux qui faisait admirer les pâles fadeurs de Vanloo ou les roses enluminures de Boucher. On trouve à Berlin toute la pléïade du siècle de Louis XIV, Poussin, Claude, Lesueur, Lebrun, Mignard, Rigaud et le Bourguignon. Leurs noms du moins y sont réunis, si leurs œuvres ne répondent pas pleinement à l'attente que ces noms éveillent. Je crois qu'après l'*Arcadie*, le *Diogène*, le *Phocion* et tant d'autres encore, on peut nommer faibles les deux paysages historiques de Poussin où il a peint l'*Éducation de Jupiter* et *Junon faisant garder Io par Argus*. Une savante allégorie sur l'*Histoire de Phaëton*, qui demande à son père le char du soleil amené par les Heures, montre mieux le penseur profond, le poëte inspiré par la nature et par l'étude. Et pourtant, ce n'est pas encore complétement notre Poussin. Ceux qui ont vu, qui ont médité ses belles œuvres, savent combien il peut s'élever plus haut. Pour notre Claude aussi, l'on voudrait qu'il parût avec plus d'éclat, plus de perfection, plus d'invincible supériorité. Sans doute le grand paysage où il a placé *Hippolyte et Aricie* (n° 420) est bien digne de lui. On l'y reconnaît, on l'y

admire. Mais ce n'est point cependant de ces merveilles irrésistibles comme on en voit dans son œuvre, qui allument l'enthousiasme au fond des cœurs les plus froids, les plus dédaigneux, les plus endormis du sommeil de l'art. Dans un autre paysage de Claude (n° 437), se trouve un sujet composé par Jules Romain, le *Triomphe de Silène*. Je dis composé, et non peint, puisque l'élève de Raphaël était mort plus d'un demi-siècle avant que l'artiste français vînt au monde. Lequel des aides ordinaires de Claude a porté cette composition étrangère sur un de ses paysages? je l'ignore; mais ce que je sais fort bien, c'est que les figures sont beaucoup trop nombreuses, c'est que tous ces bacchants et bacchantes cachent beaucoup trop les montagnes, les plaines, la mer et le ciel, qui ne paraissent plus qu'à la dérobée à travers leur interminable procession.

Eustache Lesueur est mieux représenté, quoique par un seul fragment. Le *Saint Bruno* adorant la croix dans sa cellule, qui s'ouvre sur un paysage, est aussi noble, aussi saint, aussi pathétique, que les meilleures pages de son histoire du même saint fondateur des chartreux, écrite en vingt-trois chapitres dans notre galerie du Louvre. On attribue à Charles Lebrun un portrait d'Éberhart Jabach, banquier de Cologne, avec sa femme et ses quatre enfants. Mais cette peinture, soignée, limpide, brillante, rappelle bien plus Philippe de Champagne que l'auteur des *Batailles d'Alexandre*, aujourd'hui fort assombries. Si ce portrait de famille est de Lebrun, il lui fait grand honneur. Son élève Hyacinthe Rigaud a, près de lui, le portrait du sculpteur Pignard, et son rival Pierre Mignard, celui de la plus belle des cinq nièces du cardinal Mazarin, Maria Mancini. En voyant cette charmante et calme figure, ces grands yeux noirs si doux, cette bouche tendre et souriante, on comprend sans peine la passion de Louis XIV, qui voulut, à vingt ans, épouser la nièce bien-aimée de son ministre. Mais comment arranger avec un tel

visage la vie d'aventurière qu'elle mena pendant un demi-siècle en Europe? — Après avoir cité un *Combat de cavalerie*, du Bourguignon, je voudrais terminer la courte liste des œuvres les plus remarquables de l'école française par un grand et beau paysage montagneux de Gaspard Poussin (n° 422). Mais le catalogue lui donne pour auteur Jean Glauber, un élève de Nicolas Berghem qu'on nomme aussi Polydore. Et pourtant ce paysage est bien de Gaspard Dughet, du beau-frère de Poussin dont il a pris le nom. C'est son style, sa manière, c'est lui tout entier, à ne pouvoir s'y méprendre ; et tout près de là, un second paysage, attribué au même Glauber, révèle une autre main et une autre pensée. D'où vient cette contradiction entre l'ouvrage et le nom de l'auteur ? Serait-ce une excellente copie de Gaspard Poussin par le disciple de Berghem, ou simplement une de ces erreurs assez communes qui ôtent à l'un pour donner à l'autre? je penche fort pour cette dernière opinion.

En se rappelant que les peintres de l'Italie ont eu pour premiers maîtres des Bysantins, venus dès le temps des empereurs iconoclastes, puis à l'époque des croisades, et que l'école bysantine a régné sur toute l'Italie jusqu'à Giotto, on doit trouver naturel qu'à titre d'origines, nous recherchions d'abord dans les salles italiennes de la galerie les ouvrages bysantins qui peuvent s'y rencontrer. Il y a huit à dix peintures et une mosaïque. Celle-ci me paraît le plus important morceau, surtout par l'âge. C'est un *Christ* vu de face, ayant dans le visage comme dans le vêtement toutes les formes traditionnelles, et dont le nom est écrit à ses deux côtés en lettres superposées. Il ressemble beaucoup par tous ses détails au *saint Sébastien* de l'église *San-Pietro-in-Vincula*, à Rome, qui est une œuvre du septième siècle (1). Les peintures, de petites dimensions, représentent des *Vier-*

(1) Voir l'*Introduction aux Musées d'Italie*, page 31.

ges bysantines et quelques saints de l'Église d'Orient. Une seule me paraît vraiment digne d'intérêt, et c'est surtout, au rebours de la mosaïque, par sa date toute récente. Sur un panneau de bois d'environ trois pieds carrés, l'auteur a réuni plusieurs sujets, Dieu le Père au milieu des chérubins, la Madone, Jacob, Moïse, Aaron, David, les grands prophètes Ézéchiel, Daniel, Isaïe et le petit prophète Habacuc. On lit, au bas de ce tableau compliqué, l'inscription suivante en grec moderne : *Œuvre du prêtre Emmanuel Tzane.* 1640. Cette date, postérieure de deux siècles à la prise de Constantinople par les Turcs, et tout le *faire* du tableau, ne permettent pas de l'appeler bysantin. Il appartient plutôt à la peinture russe, dont nous aurons bientôt occasion de parler.

Les Bysantins nous amènent assez naturellement aux Vénitiens, puisque ce fut d'abord à Venise qu'ils établirent une de leurs écoles, lorsque le doge Pietro Orseolo commença, dans le onzième siècle, la construction de l'église Saint-Marc, un peu avant que le Normand Guillaume-le-Bon fit venir en Sicile d'autres artistes grecs pour les décorations du *Duomo* de Monreale. Cette circonstance pourra seule atténuer un peu le défaut d'ordre où je suis entraîné par l'arrangement des tableaux de la galerie, dont j'ai promis de ne pas trop m'écarter. Ce n'est pas ma faute si la peinture à l'huile précède la peinture à la détrempe, si Venise vient avant Florence, et Bellini avant Giotto.

Quoique Antonello de Messine porte, dans son nom même, la preuve qu'il était Sicilien, il me semble qu'on a bien fait de le ranger parmi les peintres de Venise. C'est dans cette ville, en effet, qu'il s'est arrêté à son retour de Flandre, après avoir obtenu de Jean Van-Eyck la communication de ses procédés; c'est à Venise qu'il les a communiqués lui-même à son ami Domenico, qu'Andrea del Castagno assassina peu de temps après à Florence, pour posséder seul le

secret de la peinture à l'huile. Trois petites peintures sur bois le représentent à Berlin, une *Madone*, signée *Antonellus Mesanensis*, un *saint Sébastien*, et un portrait de jeune homme, qui porte pour inscription : *Antonellus Messaneus me pinxit* 1445. C'est justement l'année où mourut son maître Van-Eyck. On trouve, dans ces trois morceaux, l'exécution fine et solide du peintre de Bruges réunie au style des Italiens antérieurs à Masaccio.

Un autre étranger suit Antonello de Messine; mais il est si voisin qu'on peut le prendre pour Vénitien ; c'est le Padouan Andrea Mantegna. Outre un petit portrait d'ecclésiastique et un *Christ mort* pleuré par deux anges, très noble et très saint, il a un *Triomphe de Judith*, en figurines, peint à la détrempe, quoique daté de 1488, c'est-à-dire presque cinquante après l'introduction de la peinture à l'huile en Italie. Ce doit être seulement une esquisse, une préparation de tableau; mais Mantegna s'y reconnaît clairement, surtout à des bas-reliefs imités, où il montre aussi bien sa science de l'antique que la finesse de son pinceau. Il n'est pas à Berlin le seul élève du vieux Squarcione; on y trouve encore une *Vierge glorieuse* du Bolonais Marco Zoppo, grande, dure, curieuse, et, suivant une inscription latine, peinte à Venise en 1471. Elle est également à la détrempe.

L'illustre Giovanni Bellini nous ouvre la véritable école de Venise, dont il fut le fondateur. Toutefois la *Présentation au temple*, le *Christ mort*, entre Marie, Madeleine, saint Jean et Joseph d'Arimathie, la *Madone* assise sur un tapis rouge, etc., tableaux peints sur bois en petites proportions, et signés, pour la plupart, mais sans dates, appartiennent tous à la première partie de sa vie d'artiste, avant que l'exemple de son élève Giorgion eût influé sur sa propre manière. Ils montrent l'école à son premier âge, et ce ne sont pas les seuls échantillons de cette période, car, autour

de Bellini, se trouvent presque tous ses contemporains, et presque tous ses disciples restés fidèles au premier style qu'il leur enseigna. Parmi les contemporains; — deux portraits réunis de Gentile Bellini, qui en fit peu, car il réussissait mieux dans le genre anecdotique; aussi sont-ce les portraits de son frère cadet Giovanni et de lui-même; — une très vaste composition où la *Vierge glorieuse* est entourée d'anges et de bienheureux, saint Pierre, saint Georges, saint Jérôme, sainte Catherine, la Madeleine, etc., par l'un des deux Luigi Vivarini; — plusieurs pages de Cima da Conegliano, plus importantes dans son œuvre que celles de Bellini, dont il fut l'illustre rival, une *Vierge glorieuse*, entre saint Romuald et saint Pierre, saint Bruno et saint Paul, un *Miracle de saint Anien*, d'Alexandrie, guérissant un cordonnier qui s'est percé la main d'une alène, sujet singulier parce qu'il se passe au milieu d'une foule turque, et d'une très belle exécution, etc. ; — un panneau en quatre compartiments, où Marco Basaiti a peint la Vierge, sainte Anne, sainte Véronique, saint Jean Baptiste, avec beaucoup de noblesse et de vigueur; — un *saint Pierre bénissant saint Étienne* et plusieurs autres diacres, de Vittore Carpaccio, belle composition et considérable, mais pas aussi vaste cependant que les *Onze mille Vierges* et les *Dix mille Martyrs* du musée de Venise; — puis, parmi les élèves de Bellini dans sa première manière, quelques beaux fragments de Vincenzo Catena, de Pietro degli Ingannati, tout-à-fait dignes du maître, et de Girolamo da Santa-Croce, où on le retrouve aussi, malgré l'exiguité des cadres et des proportions.

Voilà donc de nombreux et intéressants préliminaires pour arriver à la grande école vénitienne. Malheureusement (je l'ai déjà dit à propos de la composition générale du musée) le péristyle est plus vaste que le temple. Ce ne sont pas les plus grands noms qui ont la plus grande part. Si l'on cherche Giorgion, l'illustre Giorgion, qui eut sur toute l'école, y

compris son maître, une influence décisive, on trouve seulement deux excellents portraits d'homme, en buste, réunis dans le même cadre, et un autre portrait aussi bon sans doute, mais placé trop haut, presque hors de la vue. Près des deux premiers, par un rapprochement étrange, est appendue une grande *Vierge glorieuse* entre saint Maurice et saint Étienne, de ce Lorenzo Luzzo, de Feltre, élève de Giorgion, qui le fit mourir de chagrin en lui enlevant sa maîtresse, et le tableau est justement daté de 1511, année où Giorgion s'éteignit, à trente-quatre ans, de cette triste mort. Si l'on cherche Titien, le grand, l'inépuisable Titien, qui fut laborieux et fécond jusqu'à la fin de sa vie séculaire, on ne trouve aussi, sauf quatre petites esquisses, que quelques portraits : le sien propre, fait dans son extrême vieillesse, fort, mais inachevé ; celui de l'amiral Giovanni Mauro, parfait de tous points, et celui d'une jeune femme richement vêtue qu'on croit sa fille Lavinia. Ce dernier portrait n'est, au surplus, qu'une reproduction affaiblie de la magnifique *Salomé* du musée de Madrid. Même personne, même attitude; seulement, à Berlin, au lieu du chef de saint Jean dans une aiguière, elle porte sur sa tête des fruits dans une corbeille, et de longues manches, ô regrets ! couvrent ses bras charmants qu'elle a nus à Madrid. Ce n'est pas devant cette Salomé, devenue jardinière, que Tintoret pourrait s'écrier encore : Cet homme peint avec de la chair broyée !

Près de Titien, sont quelques morceaux de ses disciples immédiats : une *Vierge glorieuse*, entre saint Pierre et saint Jérôme, de son frère aîné Francesco Vecelli ; — deux *Madones*, de Palma le vieux ; — le *Christ devant les Pharisiens*, de Bonifazio ; — le portrait d'Andrea Schiavone, par lui-même ; — et de Paris Bordone, une grande, noble et belle *Madone* sur son trône, entourée de saint Roch, saint Grégoire-le-Grand, saint Sébastien et sainte Catherine. Ce dernier ouvrage, bien digne de l'artiste qui a peint l'*An-*

neau de saint Marc, fait honneur à toute l'école. Quant aux autres maîtres vénitiens, même les plus féconds producteurs, Tintoret, Véronèse, Bassano, ils ont à peine quelques fragments, comme pour que leurs noms ne soient pas oubliés. Deux superbes portraits de procurateurs de saint Marc, et un excellent groupe de trois patriciens priant devant l'image du patron de Venise, voilà toute la part de Tintoret. Paul Véronèse, encore plus maltraité, n'a qu'un *Christ mort*, en demi nature, ouvrage sans conséquence; et de tous les Bassano (da Ponte), on ne trouve qu'un portrait de vieillard, par Jacopo, le chef de la famille, un autre portrait d'homme, par Leandro, et un *Samaritain*, en figurines, par Francesco, le second fils. On donne au Pordenone (Giov.-Antonio-Licinio), une grande *Vierge glorieuse*, adorée par saint Roch, suivi de son fidèle compagnon, et un autre sujet non moins fréquemment traité par les peintres de toutes les époques, la *Femme adultère*. Ce dernier ouvrage n'est-il pas plutôt de Sébastien del Piombo, dont Berlin possède deux beaux portraits d'hommes, entre autres celui de l'Arétin, mêlés tous deux dans les œuvres de Florence? Je n'y trouve pas cette couleur claire, argentée, qui est familière au Pordenone, et qui, par exemple, lui fait attribuer la charmante *Sainte Justine* du Belvédère de Vienne. Il y a plutôt les teintes chaudes et sombres que Giorgion légua en héritage à son disciple favori, devenu ensuite celui de Michel-Ange. Ce fait mériterait d'être examiné, et le musée prussien ne perdrait rien, j'imagine, à l'échange de noms que je propose.

Lorenzo Lotto, qu'on a égaré parmi les Lombards, doit être rendu aux Vénitiens. Son propre portrait, un tableau à sujet double, *Saint Sébastien* à droite, *Saint Christophe* à gauche, et les *Adieux du Christ à sa mère*, tous trois signés, le premier *L. Lotus*, *pictor*, le second *L. Loto*, le troisième *Laurenttjo Lotto pictor* 1521, font également honneur au maître éminent qui semble avoir su mieux peindre qu'écrire,

même son nom. A la suite des célébrités reconnues, des artistes qui portent dans leur nom leur éloge, il est juste de citer les œuvres qui se recommandent mieux par elles-mêmes que par la signature dont elles sont revêtues. Deux entre autres, à ce titre, méritent de n'être pas oubliées. L'une, de Marcello Fogolino (mort vers 1550) est l'éternelle *Vierge glorieuse*, dont le trône est entouré d'un cortége de saints, Jean, François, Jérôme, Antoine, Vincent, Bonaventure; l'autre, de Battista Franco, appelé il Semolei (1510-1561) est le portrait du célèbre architecte-sculpteur Sansovino, qui a laissé à Venise tant de palais, tant de statues, et la fameuse porte en bronze de la sacristie de Saint-Marc. Canaletto (Antonio Canale), perdu parmi les Français, et que nous rendons encore à son pays, Canaletto, presque moderne, puisqu'il n'est mort qu'en 1768, devrait terminer la liste de l'école par quelques charmantes vues de la ville, le *Palais ducal*, le palais *Grimani*, la *Douane* et l'église de la *Salute*. Mais je dois mentionner encore, parmi les œuvres vénitiennes, un portrait de femme, en buste et en profil. On dit que c'est la Laure de Pétrarque, et la copie, faite à Venise, d'un original qui fut peint du vivant de la belle Avignonnaise, par Simone Memmi, de Sienne, l'un des meilleurs élèves de Giotto. Il est vrai que Simone Memmi était ami de Pétrarque, par qui son maître fut si magnifiquement loué; il est vrai qu'il peignit de curieuses miniatures sur le célèbre manuscrit de Virgile, conservé à la bibliothèque ambrosienne de Milan, manuscrit chargé d'annotations autographes où le poète italien semblait faire au poète latin confidence de toutes ses pensées. Mais quelle preuve a-t-on que ce portrait est copié de Simone Memmi? Il est tout vénitien de style et de couleur; il est de grandeur naturelle, chose bien rare parmi les maîtres du quatorzième siècle. Et quelle preuve a-t-on qu'il représente Laure de Noves? Il faudrait dire où se trouve l'original, et affirmer que la ressemblance est bien

conservée dans la copie. N'est-il pas plus permis de croire, en voyant cette robe montante et serrée au cou, cette petite coiffe plaquée sur la tête, et qui laisse à peine découvrir deux bandeaux plats de cheveux blonds cendrés, ce teint plus pâle que frais, ce nez un peu long, ces yeux baissés, cet air calme et noble, ce maintien chaste comme le vêtement; n'est-il pas plus permis de croire que l'artiste a voulu faire une personnification de la Laure des *sonnetti*, ou qu'on a donné ce nom célèbre à une figure de femme qui réalisait aux yeux de l'esprit l'amante immaculée de Pétrarque?

J'ai besoin de répéter, en passant à la seconde division des Italiens, que, loin d'être responsable de l'ordre adopté, je proteste toujours contre celui que je suis forcé de suivre. Cette seconde division comprend les Lombards, auxquels on a réuni leurs voisins les Parmesans. Il ne serait pas étonnant que le Florentin Léonard de Vinci se trouvât parmi les Lombards, puisque c'est à Milan qu'il a longtemps vécu, qu'il a le plus pratiqué et le plus enseigné son art. Mais on le cherche en vain dans toute la galerie; Berlin n'a rien de lui, si ce n'est quelques imitations ou copies dont aucune ne me paraît digne de mention spéciale. Ses élèves seuls sont représentés, ou du moins la plupart d'entre eux, soit parmi les peintres de la Lombardie, soit parmi ceux de la Toscane. Je les réunirai pour citer ensemble les meilleures de leurs œuvres. Bernardino Luini, qu'il faut toujours nommer le premier dans l'école de Léonard, n'a qu'une petite *Madone* sur panneau, presque effacée. — Son émule Cesare da Sesto: une *Vierge glorieuse* entre saint Pierre et saint Jérôme, plus importante et mieux conservée. — Francesco Melzi : une grande et belle composition réunissant *Pomone et Vertumne* avec leurs attributs. — Le Sodoma (Giovanni Antonio Razzi): un *Christ mort* au milieu des saintes femmes, peint avec vigueur, mais devenu sombre; obscur, à peine visible. — Enfin Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) : une *Sainte Barbe*,

debout dans un paysage, le calice à la main; superbe académie, dont le grand style, la tête imposante et les belles draperies font également honneur à un vieux maître peu connu, dont les œuvres sont rares ou rarement mises sous son nom. Quelques morceaux secondaires de Gaudenzio Ferrari, un fort beau *Calvaire* de Sacchi (non point Andrea le Romain, mais Pietro Francesco), et deux *Vierges glorieuses* d'Ambrogio Borgognone, d'une beauté simple, austère, religieuse, complètent l'apport des Lombards à la galerie de Berlin.

Deux tableaux de Corrége, *Io* et *Léda*, forment l'apport des Parmesans. Ces tableaux ont une histoire singulière. Vers 1725, ils faisaient partie de la célèbre collection des ducs d'Orléans, depuis dispersée follement par Philippe-Égalité, qui vendit hors de France une foule de chefs-d'œuvre. Louis, fils du régent et grand père du régicide, venait d'hériter des grands biens de sa maison. On sait que ce prince était janséniste, ou plutôt piétiste fougueux, si l'on peut donner ce dernier nom hors des sectes luthériennes. Un jour, emporté par son fanatisme aveugle, il coupa les têtes d'*Io* et de *Léda*, les jeta au feu et mit les toiles en pièces. Cependant, le directeur de la galerie, Noël Coypel, parvint à en arracher les débris à sa fureur dévote. Il réunit sur de nouvelles toiles les morceaux dispersés, remplit les lacunes par des retouches, et peignit même à sa façon les deux têtes livrées aux flammes. Après la mort de Coypel, ces tableaux mutilés furent achetés pour le grand Frédéric, qui aimait les nudités mythologiques autant au moins que le duc Louis d'Orléans les détestait. Ils restèrent à Sans-Souci jusqu'en 1806. Alors on les amena au Louvre, parmi les autres dépouilles opimes des victoires impériales, et Denon en fit essayer une restauration nouvelle. Les retouches de Coypel furent effacées, on remit en évidence autant que possible l'œuvre originale dont les parties furent rapprochées par de simples glacis, et c'est Prud'hon, le Corrége de notre siècle, qui repeignit en entier

la tête de l'*Io*. L'invasion de 1814 rendit à la Prusse les tableaux favoris de Frédéric, et le directeur des restaurations de la galerie de Berlin, M. Schlessinger, a terminé depuis l'ouvrage commencé par Denon, en donnant aussi à la *Léda* une nouvelle tête, moins belle que celle de l'*Io*, mais qu'on a tâché d'assortir au reste du tableau par la précaution un peu puérile d'imiter jusqu'aux craquelures que trois siècles et tant de vicissitudes ont laissées dans la peinture de Corrége.

L'*Io* est la reproduction identique de celle qui est au Belvédère de Vienne. Belles également toutes deux, elles portent également l'empreinte irrécusable de la main du maître. Mais quel est des deux l'original véritable, quelle est l'œuvre primitive ? S'il fallait absolument résoudre cette question de bien faible intérêt, Vienne pourrait faire valoir en sa faveur une circonstance à peu près décisive. C'est qu'à côté de son *Io* se trouve un pendant, *Ganymède*, et que la forme très allongée des deux cadres prouve qu'ils ont été faits en pendants. Peut-être entouraient-ils, comme les volets d'un triptyque, une composition centrale. Quoiqu'en plus petites proportions, la *Léda* est une œuvre plus vaste. Autour du divin cygne et de son amante sont groupées, dans un beau paysage, sept ou huit figures de nymphes, de génies, d'amours. Les attitudes sont gracieuses, les chairs admirables, et le ton général de ce tableau érotique est d'une clarté lumineuse qui contraste heureusement avec celui d'*Io*, sombre et mystérieux comme l'amour d'un nuage.

La division suivante comprend tous les autres Italiens de la galerie, Florentins, Romains et Bolonais. Je citerai les principaux, sans autre ordre que celui des dates; mais comme Raphaël, quoique porté sur le catalogue de cette division, est placé tout à part, dans une salle réservée, parmi les vieux Bysantins, nous le réserverons aussi avec son entourage immédiat, père, maître et disciples.

Le premier des Italiens émancipés, Giotto, passe pour l'auteur de deux petits cadres sur bois, à fonds dorés, qui représentent un *Miracle de saint Francois* et une *Descente du Saint-Esprit.* Il me semble que le doute est permis sur leur authenticité. On reconnaît, j'en conviens, le style de Giotto dans le dessin des têtes; mais est-ce bien sa peinture? celle-là n'est-elle point trop pâle, trop délavée? Dans les œuvres indubitables du disciple de Cimabuë, cinq siècles n'ont pu altérer des teintes aussi chaudes et vigoureuses que le permet la peinture à la détrempe. Je retrouve mieux Giotto, original ou copié, dans un diptyque qu'on a attribué à Spinello Aretino (n° 33 de la salle des Bysantins), qui réunit la *Nativité* et la *Circoncision.* Une *Vierge glorieuse* de son disciple Taddeo Gaddi, et un triptyque encore tout bysantin du Camaldule (Lorenzo Camaldolense, mort vers 1413), où l'on voit *Madeleine* entre saint Laurent et saint Jérôme, nous conduisent à Fra Angelico (Giovanni da Fiesole). On le reconnaît, on peut l'accepter dans deux figurines de *saint François* et de *saint Dominique*, qui n'ont guère plus d'un demi-pied de haut. Mais l'immense tableau du *Jugement dernier*, qu'on lui attribue encore (n° 156), ne porte nullement dans l'exécution les traces de sa manière. Il est plutôt de Cosimo Roselli, dont quelques autres pages toutes voisines, un *Père éternel*, une *Madone sur le trône*, sont précisement semblables à ce *Jugement dernier.* Mais peut-être l'élève a-t il peint sur la composition du maître.

Après Masaccio, qui n'est connu à Berlin, comme Léonard, que par des imitations ou des copies, mais dont l'école du moins est représentée par quelques excellents morceaux de son élève Filippo Lippi (une *Notre-dame-de-Pitié* sur fond d'or, une *Madone* adorant l'*Enfant-Dieu* couché sur des fleurs, entre saint Jean et saint Bernard, signé *Frater Filippus*), et de l'élève de ce dernier, Sandro Botticelli (une *Vénus* et une *Vierge glorieuse*, le portrait de Lucrezia

Tornabuoni, femme de Laurent-le-Magnifique et mère de Léon X), nous arrivons à l'époque des commencements de la peinture à l'huile. Cette époque, je l'ai déjà remarqué, est très riche à Berlin, trop riche même pour ce qui précède et surtout pour ce qui suit. Les maîtres sont nombreux, leurs ouvrages également. Voici, je crois, les plus importants parmi les maîtres et parmi les ouvrages qu'on leur attribue : Andrea del Castagno, une grande *Notre-Dame-de-Piété*, c'est-à-dire une Madone portant sur ses genoux le Christ mort, et un petit tableau multiple, fort curieux, réunissant la *Pénitence de saint Jérôme*, et saint Sébastien, et saint Roch, et Tobie le pêcheur. — D'Antonio Pollajuolo : un *saint Sébastien* au tronc d'arbre. — D'Andrea Verocchio : une petite *sainte Famille*, ferme, dure, ciselée, et qui rappelle que le peintre était orfèvre. — De Lorenzo da Credi, son élève : une *Madeleine* pénitente dont il a fort atténué le mérite en la faisant vieille et moribonde. — De Baldovinetti : une *Annonciation* dans un appartement magnifique. — De Domenico Ghirlandajo : deux grandes *Vierges glorieuses*, l'une dans un tableau d'architecture, l'autre dans un paysage, le portrait d'un vieillard, celui d'une femme de la famille Tornabuoni, etc. — De Luca Signorelli : un diptyque réunissant divers saints, Jérôme, Augustin, Antoine de Padoue, et diverses saintes, Madeleine, Claire, Catherine, tableau ferme jusqu'à la dureté. — De Francesco Granacci : une *Vierge glorieuse* et des portraits. — De Filippino Lippi : un *Christ en croix* sur fond d'or, une *Madone* sur le trône avec un fond de paysage, un portrait de jeune homme, etc. — De Rafaellino del Garbo : un grand *Calvaire*, une *Vierge glorieuse* adorée par des saints et des anges, etc. Je remarque, à propos de ces maîtres de l'époque intermédiaire, que pres-
s leurs ouvrages sont désignés sur le catalogue de la
mme peints à la détrempe (*in tempera*). Je ne puis
ier le fait, écrivant sur des notes, loin de Berlin;

mais il y a nécessairement erreur, au moins pour la plupart de ces tableaux. Qu'Andrea del Castagno, né en 1403, ait peint plusieurs ouvrages à la détrempe, cela est possible, cela est certain, puisqu'il n'a reçu communication des procédés de Van-Eyck qu'au milieu de sa vie. Mais comment des peintres postérieurs, nés après le retour d'Antonello de Messine, n'auraient-ils pas peint à l'huile? Comment Verocchio, le maître de Léonard, comment Ghirlandajo, le maître de Michel-Ange, nés en 1432 et 1451, tous deux contemporains du maître de Raphaël, comment Rafaellino del Garbo, né seulement en 1466, auraient-ils conservé les procédés bysantins lorsqu'on connaissait dans toute l'Italie, dès 1460, l'invention des deux frères de Bruges? Ils l'avaient apprise de leurs maîtres avant de la transmettre à leurs glorieux disciples, et l'on ne peut supposer, j'imagine, que leurs œuvres de Berlin soient d'une autre nature que celles qu'ils ont laissées dans le reste de l'Europe.

C'est l'illustre Fra Bartolommeo qui, en l'absence de Léonard et de Michel-Ange, ouvre la grande époque des Florentins, préparée, depuis Cimabuë et Giotto, par les maîtres que je viens de citer. Il n'a que la moitié d'un ouvrage à Berlin, d'une vaste *Assomption*, qu'il peignit en compagnie de Mariotto Albertinelli, son condisciple sous Piero di Cosimo. On voit que deux pensées et deux mains se sont associées pour ce travail, et, dès le premier coup d'œil, il est facile de reconnaître la part du *Frate* dans l'association. C'est le groupe d'en bas, le groupe des bienheureux agenouillés, la Madeleine, saint Pierre, saint Jean, saint Paul, saint Dominique, c'est la plus belle moitié de la composition, la plus forte, la plus noble, la plus grandiose. Mais, dans le haut, Marie et les anges qui la portent, et le fond de *gloire* qui les entoure, sont trop brillantés pour qu'on puisse les attribuer aussi à l'ami de Savonarole, à l'austère auteur du *Saint Marc* de la galerie Pitti.

L'autre grand Florentin, Andrea del Sarto, est nommé quatre fois à Berlin : d'abord sur deux simples grisailles, où des groupes représentent en action la *Musique* et l'*Architecture ;* — puis, sur l'ébauche d'un portrait de femme, dont il a fait plus tard son chef-d'œuvre dans ce genre, et l'un des chefs-d'œuvre du genre ; je veux dire le portrait, maintenant au musée de Madrid, de Lucrezia Fede, la séduisante coquette qu'il épousa pour son malheur ; — enfin, sur une grande composition qui n'est pas moins complète, pas moins achevée par l'exécution que par la conception, et dans laquelle l'illustre fils du tailleur se révèle tout entier. C'est encore une *Vierge glorieuse*, cet éternel sujet qu'ont traité tous les peintres de toutes les écoles, de toutes les époques, et qui semble leur avoir été donné comme pour un concours universel. Sur un trône que portent les nuages, et qu'entourent les chérubins, Marie est assise tenant dans ses bras l'Enfant-Dieu. Deux groupes de bienheureux forment sa cour céleste : à droite, saint Pierre, saint Benoît, saint Onophre ; à gauche, saint Marc avec le lion, saint Antoine de Padoue, sainte Catherine d'Alexandrie ; les deux premiers de chaque groupe se tiennent debout, le troisième agenouillé, et le premier plan se termine par les figures à mi-corps de saint Celse et de sainte Julie. On voit de quelle importance est une composition d'Andrea del Sarto qui réunit douze personnages ; mais elle brille bien plus encore par ses mérites que par son étendue. Peinte sur panneau, et frottée en quelques parties cette page capitale réunit pourtant le plus merveilleux, le plus éblouissant coloris, à la plus grande élévation de style. Il faut aller jusqu'à Florence, jusqu'au palais Pitti, jusqu'aux grands chefs-d'œuvre d'Andrea, la *Mise au tombeau*, la *Dispute sur la Sainte-Trinité*, pour trouver quelque chose de supérieur dans son œuvre. Je n'hésite point à dire que, si le tableau multiple des frères Van-Eyck est à Berlin la plus précieuse production de l'art du Nord, cette *Vierge glo-*

rieuse, d'Andrea del Sarto, et vraiment glorieuse, est non-seulement la plus précieuse production de l'art du Midi, mais de toutes les écoles après les origines. Elle porte pour date *ann. Dom.* 1528. Andrea la peignit donc à son retour de France, et deux ans avant que la peste eût terminé sa courte vie, empoisonnée déjà par la jalousie et la misère.

Les élèves complètent les maîtres. C'est donc après Fra Bartolommeo qu'il faut citer une *Vierge glorieuse* de Giuliano Bugiardini, tout-à-fait dans son style mâle et sévère. C'est après Andrea del Sarto qu'il faut citer son portrait, ouvrage du Pontormo (Jacopo Carrucci), non moins excellent par la beauté du travail que précieux par le nom du modèle; — les apôtres *saint Pierre* et *saint Paul*, de Vasari; — un beau portrait de jeune homme, de Marc-Antonio Franciabigio; — et une belle copie du *Saint Jean-Baptiste* de Raphaël, par Salviati. Nous citerons ensuite, pour en finir avec les Florentins, un tableau à deux sujets, le *Christ aux Oliviers* et le *Christ éveillant ses Disciples*, de Marcellino Venusti, peint d'après un dessin, peut-être même sur un dessin de Michel-Ange; — un *Baptême du Christ*, par le Bachiacca (Francesco Ubertini), que rendent curieux ses nombreux personnages et ses costumes italiens; — enfin, quelques portraits du Bronzino. Il est nommé, dans le catalogue, Alessandro Allori. N'est-ce pas une erreur? Ces portraits, principalement ceux d'une famille réunie dans le même cadre (nº 322), ne sont-ils pas d'Angelo Allori, le premier Bronzino? Placé entre Angelo, son oncle, et Cristoforo, son fils, Alessandro a laissé moins d'ouvrages et moins de renommée.

A ses débuts, l'école de Bologne se confond avec celles de Ferrare et de Pérouse; c'est l'orfévre Francia (Francesco Raibolini) qui la forme, et qui la domine dans cette première époque. Berlin possède plusieurs belles productions du vieil ami de Raphaël: une *Sainte Famille*, de ses premiers es-

sais, quand, à quarante ans, il laissa le burin du ciseleur pour prendre la palette et le pinceau; — un *Christ mort* pleuré par Marie, d'une manière plus avancée; — enfin, l'une de ses principales compositions, par l'époque, par l'importance, par le mérite. Elle est signée, suivant l'usage du maître, *Francia, aurifaber, Bonon.* 1502. C'est encore une *Vierge glorieuse*, c'est encore un groupe de bienheureux choisis par l'artiste, saint Géminien, patron de sa ville natale, saint Bernard, saint Jérôme, saint Louis, sainte Dorothée, sainte Catherine. Mais la forme générale de ce commun sujet est variée cette fois, et le peintre l'a rendu presque nouveau, presque original : les saints sont en adoration sur la terre, et la Madone leur apparaît dans le ciel. Au rebours de l'*Assomption* du *Frate* et d'Albertinelli, la partie céleste, l'apparition, est peut-être plus admirable encore que le groupe inférieur. En somme, ce tableau de Francia, resté sur bois et bien conservé, est assurément l'un des plus beaux, des plus précieux de la galerie; il peut disputer la première place même à l'autre *Vierge glorieuse* d'Andrea del Sarto, et la ressemblance du sujet rend plus directe, plus vive, plus piquante, la lutte des deux illustres maîtres.

Près de Francia sont ses deux fils, Giacomo et Giulio; ils ont à Berlin quelques pages, entre autres une *Vierge glorieuse* (qui n'en a pas fait?), peinte en commun, et signée *J. J. Francia aurif. Bonon. fecer.* 1525. C'était huit ans après la mort de leur père, duquel on retrouve le style et l'exécution, mais au degré d'infériorité où doivent toujours se tenir les imitateurs. Ses autres élèves complètent la primitive école bolonaise. On distingue, parmi leurs ouvrages, une grande *Présentation de Jésus au Temple*, par Lorenzo Costa, de Ferrare, contemporain du maître, et qui semble avoir emprunté sa couleur aux Vénitiens; — une grande et noble *Madone sur le trône*, entre saint Alo, patron des forgerons, et saint Pétronius, fondateur de Bologne, par Inno-

cenzio Francucci d'Imola ; — plusieurs pages distinguées, excellentes, du Ferrarais Lodovico Mazzolino, élève de Lorenzo Costa, entre autres une *Sainte Famille*, petite et fine ; un triptyque dont la *Vierge glorieuse* occupe le panneau central, également en figurines ; puis une immense composition de *Jésus au milieu des Docteurs*, datée de 1524. En bon chrétien, Mazzolino a fait de tous ces vieux interprètes de la loi judaïque à peu près autant de caricatures, et l'on peut dire encore que, dans tous les personnages, les yeux sont trop petits. Mais ces défauts ne sauraient ôter, ni à l'ouvrage son mérite, ni à l'auteur la gloire qui lui en revient.

Puisque les Ferrarais sont venus à la suite de Francia, c'est ici que nous devons placer Garofalo (Benvenuto Tisio), qui, en passant de son pays à Venise, puis à Rome, resta pourtant fidèle à sa propre manière. Parmi cinq ou six pages de petite dimension on peut distinguer une *Descente de croix* et une *Adoration des rois*. Quant aux Bolonais de la seconde époque, j'entends les Carrache et leurs disciples, cette école importante et féconde n'est représentée à Berlin, ni par de grandes œuvres, ni même par des œuvres nombreuses. On trouve seulement, près d'une vaste *Multiplication des pains*, et d'une *Vénus* de Louis Carrache, un beau paysage animé (n° 390), un *Calvaire* en figurines, et les quatre apôtres Paul, Matthieu, Philippe et Jacques le Majeur, d'Annibal Carrache. Pour compléter la série des douze premiers prédicateurs de l'Évangile, de ceux qu'on pourrait nommer les khalyfes (successeurs) du Christ, institués pour répandre sa doctrine de la fraternité et de l'égalité des hommes, le plus grand élève des Carrache, Dominiquin, a peint Jacques le Mineur, Thomas et Jean l'Évangéliste, et son condisciple Albane Pierre, André, Thadée, Barthélemi, Simon, ainsi que les figures du précurseur Jean-Baptiste, de Marie et de Jésus lui-même. Cette collection, à laquelle ont concouru trois des principaux maîtres de l'école, est assurément belle et précieuse. Mais

Albane, le mythologique et anacréontique Albane, très incomplet à Berlin, n'y a que ces figures sacrées. Un peu mieux pourvu, Dominiquin se retrouve encore dans un petit *saint Jérôme au désert*, et le beau portrait de l'architecte Scamozzi. Mais serait-il possible que le *Déluge* (n° 397), qui lui est encore attribué, fût l'ouvrage de la même main qui a tracé la *Dernière communion de saint Jérôme*, le *Martyre de sainte Agnès*, l'*Histoire de sainte Cécile*, de la même intelligence qui a conçu ces chefs-d'œuvre ? Je laisse au livret, et sans en accepter la moindre part, toute la responsabilité d'une telle assertion, qui ressemble à une accusation portée contre l'artiste.

En continuant la revue de l'école bolonaise, on trouve, près d'une copie ou répétition de la *Fortune* de Guide, une grande composition de ce maître, l'*Entrevue des ermites Paul et Antoine dans le désert*, d'une forte couleur et d'un style énergique, mais qui tombe un peu dans la manière outrée du Caravage, lequel sacrifiait trop la grâce et la noblesse au plus grossier naturalisme. C'est une faute rare chez Guide, à qui l'on pourrait plus souvent reprocher de l'afféterie et de la mignardise. Quant à Guerchin, les deux *Madones* qu'on lui attribue ne me semblent mériter ni une recommandation, ni un souvenir. Mais Michel-Ange Caravage, qui se trouve mêlé aux Bolonais, a une part plus importante qu'aucun maître de cette école, à laquelle, sans être né à Bologne, et sans être disciple des Carrache, il se rattache pourtant par une foule de liens, et plus qu'à nulle autre. Son *Saint Matthieu*, à qui l'ange dicte l'Évangile, est une figure colossale et forte, mais un peu grotesque, si on la compare par la pensée au *Saint Marc* de Fra Bartolommeo. Il y a non moins de force, et plus de naturel (je ne dis pas de noblesse), dans sa grande *Mise au tombeau*, dans son *Amour* triomphant des sciences et des arts, dans son *Génie de la guerre* triomphant de l'Amour ; il y a de la grâce simple et

naïve dans son portrait d'une jeune fille romaine, tenant une couronne de fleurs d'oranger. Avec Lavinia Fontana, Andrea Sacchi, il Gobbo, et quelques autres Bolonais, il faut encore mentionner plus particulièrement le troisième Michel-Ange, celui qu'on appelle *des batailles* (Michel Angelo Cerquozzi). Le *Cortége d'un pape entrant à Rome*, est dans son œuvre une page grande, belle, d'un fini rare et précieux.

Nous arrivons enfin à la chambre de Raphaël, à cette espèce de salle du trône où il règne en maître absolu, de par le droit du génie, entre ses prédécesseurs et ses héritiers, qu'il surpasse d'une même hauteur. Pourquoi, hélas! dans cette religieuse intention de lui élever un sanctuaire à part, n'a-t-on pu dresser sur son autel une de ces œuvres saintes que la grandeur de l'art rend un objet de culte universel? Pourquoi Berlin n'a-t-il pu enlever à Rome, à Madrid, à Paris, à Dresde, quelque divine page du peintre divin? C'est un re-regret que j'exprime, non un reproche que j'adresse. Nous trouvons d'abord un ouvrage de son père, Giovanni de' Santi ou Sanzio, une *Vierge glorieuse* signé IO. SANCTIS VRB. F. On croit que dans le jeune garçon groupé près du petit saint Jean, Giovanni Sanzio a peint son fils Raphaël encore enfant, mais déjà merveilleusement doué de la beauté physique et de la beauté morale. Je ne puis mieux faire connaître dans son ensemble cette œuvre intéressante, précieuse, rare et belle, qu'en disant : C'est un Pérugin pâle. On croirait, à voir le rapport évident, la ressemblance frappante qui existe entre les ouvrages des deux peintres de l'Ombrie, que Giovanni était venu s'asseoir avant son fils Raphaël sur les bancs de la même école, et qu'il n'a confié la direction de ce génie précoce au maître de Pérouse qu'après avoir éprouvé sur lui-même l'excellence de son enseignement.

On serait bien loin de prendre une si haute idée du Pérugin, s'il fallait, sur la foi du livret, accepter pour siennes les deux *Madones* inscrites sous les nos 227 et 232. C'est une

peinture évidemment antérieure à son époque, où l'on retrouve ces lignes placées côte à côte, ces espèces de hachures peintes qui s'exécutaient dans l'enfance de l'art par l'opération nommée *trattegiare* ; c'est une peinture indigne de lui. L'erreur est aussi grave que manifeste. Heureusement nous trouverons tout à l'heure le Pérugin sous le nom de son élève. Il est déjà, par ses leçons, par son influence, dans une grande et excellente *Adoration des mages* de Bernardino Pinturicchio, qui fut à Raphaël ce que furent à Bellini et à Titien leurs frères aînés Gentile et Francesco, presque des maîtres d'abord, puis des condisciples, puis des élèves. Pinturicchio a mis les traits de son maître adolescent sur le visage du plus jeune des rois de l'Orient guidés par la miraculeuse étoile. Les *Amants couchés* de Jules Romain, ouvrage vigoureux, mais aussi laid d'exécution que de pensée. nous montrent l'ange déchu, le disciple bien-aimé de Raphaël, de ce dieu du *beau*, dégradant l'art dans la débauche après s'y être dégradé lui même.

Quant à Raphaël, auquel nous arrivons par ces détours, cinq cadres portent son nom glorieux. Je crois qu'il faut retrancher d'abord une espèce de *Belle jardinière*, une madone (n° 256) qu'on nomme *di casa Colonna*, parce qu'elle aurait appartenu à cette famille de patriciens romains. C'est bien la manière du maître, assurément ; c'est sa composition, sa forme, qu'on peut imiter, copier, calquer même au besoin. Mais est-ce sa peinture ? celle là premièrement est inachevée ; les fonds surtout ne sont que des ébauches, touchées gauchement, lourdement. Ils ne peuvent être de lui ; et rien, dans cet ouvrage, ne répond autrement que par une vague et tout extérieure apparence, à l'idée qu'éveille en nos âmes le souvenir du divin auteur de la *Transfiguration*. Il me semble qu'on peut porter le même jugement, avec la même confiance sur un petit *Christ mort* (n° 226), dans lequel je ne trouve encore de Raphël que sa manière générale.

Quant à la Madone (n° 223), dont l'enfant tient un chardonneret à la main, et à l'autre *Madone* (n° 225), un peu plus petite, qui est placée entre saint François en abbé et saint Jérôme en cardinal, toutes deux sur fond de paysage, elles ne sont certainement pas moins originales que belles, précieuses et bien conservées. Mais est-ce à dire qu'elles soient de Raphaël ? je ne puis le croire, je ne puis hésiter à le nier. Malgré les précautions qu'on prend pour les dater du premier âge de Raphaël, alors qu'il était encore à l'école du Pérugin, il me paraît hors de doute qu'elles sont l'une et l'autre du Pérugin lui même. Autrement on pourrait, avec une semblable explication, attribuer toutes les œuvres du maître à l'élève. Comment ne pas reconnaître le Pérugin du premier coup d'œil, et à tous ses caractères les plus distinctifs ? N'est ce pas sa couleur ferme, limpide, où domine le rouge doré ? n'est ce pas son dessin habituel ? ne trouve-t-on pas, dans ses visages de la Vierge-mère, les yeux un peu ronds, les mentons un peu forts, les bouches très mignonnes et embellies de cette adorable petite *moue* pleine de grâce et de chasteté ? Restituez donc au Pérugin ces deux belles pages qui lui appartiennent ; son nom est assez grand, assez glorieux pour que vous n'ayez nul regret à l'échange ; et quand vous aurez encore ôté ce nom des deux autres vieilles *Madones* indignes de le porter, vous lui aurez rendu deux fois justice.

On voulait posséder Raphaël au musée de Berlin ; ce désir si légitime explique les efforts tentés pour élever jusqu'à sa hauteur des ouvrages qu'il n'eût sans doute pas adoptés parmi les siens. Ils étaient, dans l'origine, les seuls qu'on pût lui prêter. Aujourd'hui, si l'on se décidait à rendre les uns à son maître, les autres à ses élèves, le sacrifice serait moins dur et moins pénible ; on possède enfin une œuvre incontestable de Raphaël. L'acquisition doit en être récente, car ce précieux trésor n'est point porté sur le catalogue pu-

blié en 1841. C'est une *Adoration des Bergers*, peinte à la détrempe sur une fine toile de soie. Entourée d'arabesques, la plupart en grisailles, elle occupait le maître-autel d'une chapelle appartenant à la famille Ancajani, à Ferentillo, près de Spolette. Moins solide qu'une peinture à l'huile sur toile ou sur panneau, ce tableau, malheureusement, n'a pu résister aux ravages de trois siècles et demi. Il est très dégradé, effacé même en plusieurs parties où l'on ne retrouve plus que le tracé de l'esquisse. Les tons bleu, vert, aurore, sont entièrement tombés; ce qui a le mieux tenu contre le temps, ce qui tient encore avec solidité, ce sont les chairs. Cette peinture, dans laquelle il ne faut plus chercher qu'un carton à demi-colorié, ressemble beaucoup, en effet, aux célèbres cartons d'Hampton-Court, que Raphaël couvrit également de couleurs à la détrempe pour en faire des modèles de tapisserie. Mais ici le travail est plus fin, plus délicat, si la composition est moins vaste, moins forte et moins sublime. Raphaël, dit-on, peignit cette *Adoration des Bergers* à Florence, avant d'aller à Rome; je crois qu'il la peignit à Pérouse, avant d'aller à Florence. On y trouve tous les caractères de son premier âge, de son premier style; elle rappelle singulièrement le *Sposalizio*, par la disposition générale du sujet, la symétrie un peu étudiée des groupes, la longueur un peu exagérée des personnages. C'est la même perfection de dessin, la même douceur, la même grâce, le même sentiment religieux. A tout prendre, et si dégradée qu'elle soit, cette esquisse de tableau, moitié dessin, moitié peinture, cette œuvre singulière, mais œuvre de Raphaël, et digne de lui, est bien assurément, avec la composition multiple des frères Van-Eyck, la *Vierge glorieuse* d'Andrea del Sarto, celle de Francia et l'*Assomption* du Frate, l'honneur du musée de Berlin.

A cette *Adoration des Bergers*, œuvre de Raphaël ado-

lescent, viennent de s'ajouter, plus récemment encore (en 1847), d'autres œuvres, en copies, du moins, de Raphaël à son âge mûr. En décrivant, dans un autre volume (1), les célèbres cartons d'Hampton-Court, j'ai dit qu'ils avaient été commandés par Léon X à son peintre pour servir de modèles à douze tapisseries de Flandre qui devaient orner la chapelle papale, au Vatican. Personne ne sait au juste combien d'exemplaires de la série furent exécutés par la fabrique d'Arras. L'on a dit cinq; mais j'en crois le nombre moins grand. Que seraient-ils devenus? L'on ne détruit pas, l'on ne perd pas à la légère des tapisseries de Flandre faites sur des dessins de Raphaël. L'unique collection complète est celle du Vatican. Là seulement se trouvent les douze tapisseries; là seulement, et sur des copies tissées en laine de couleur, on a pu reproduire, par la gravure, la série malheureusement incomplète des cartons originaux. L'on sait que presque une moitié de ces cartons ont disparu depuis qu'ils sont sortis des mains de leur divin auteur. Soit dans la fabrique, soit dans les voyages, soit par des accidents dont nulle tradition n'a gardé le souvenir, cinq des douze ont péri. Le palais d'Hampton-Court n'a pu recueillir que les sept autres.

S'il est assez curieux que, peints à Rome pour un pape, ces cartons, ou du moins ceux qui subsistent encore, soient conservés, près de Londres, dans la demeure d'un monarque hérétique; il n'est pas moins curieux qu'un autre prince protestant ait placé dans son musée la collection la plus nombreuse (après celle du Vatican), des tapisseries faites sur ces cartons, et plus nombreuse que celle des cartons eux-mêmes. Berlin possède à présent neuf des douze tapisseries. Sept sont les copies des cartons d'Hampton-Court, les plus beaux par la composition et le style, ce que fait aisément reconnaître la vue des douze tapisseries du Vatican, ou des douze gravures

(1) *Les Musées d'Angleterre*, etc.

faites d'après elles. Les deux autres retracent le *Martyre de saint Étienne* et la *Conversion de saint Paul.*

Entourées de riches encadrements et abritées de somptueux rideaux, ces neuf tapisseries garnissent les parois de la vaste rotonde qui sépare le vestibule des salles de tableaux. Y sont-elles bien placées? Oui certes, si on les considère comme de simples ornements des murailles de la rotonde; non certes, si l'on considère la rotonde comme leur abri, leur enveloppe, leur salle d'exposition. Sous ce point de vue, qui est le mien, il était difficile de choisir plus malheureusement. Au bas de la rotonde, et du plein-pied qui mène aux salles de sculpture, il est impossible de rien voir. On doit donc forcément monter à l'étroite galerie circulaire autour de laquelle sont appendues les tapisseries; mais là, d'où et comment les regarder? On est toujours trop près ou trop loin. Si l'on porte les yeux devant soi, sur la tapisserie qu'on touche de la main, elle produit l'effet d'une décoration de théâtre vue sans distance, sans reculée. On peut compter les fils de laine, mais la composition demeure dans le chaos, et l'on ne discerne ni dessin ni couleur, ni plan ni modelé. Si l'on se retourne, au contraire, pour regarder en face, l'effet devient le même par la cause opposée; à un tel éloignement, la plus perçante vue n'aperçoit qu'une masse confuse et sans détails. Il faudrait se munir d'un télescope. Enfin, si l'œil cherche à se reposer sur les côtés, à droite ou à gauche, il glisse en biais et sans rien saisir sur la surface légèrement concave des tapisseries voisines. Le juste-milieu serait désirable ici. Mais comment le trouver? La seule bonne place serait le centre de la rotonde. L'on pourrait, de là, non-seulement regarder chaque tapisserie de son vrai point de vue, mais encore embrasser leur ensemble d'un coup d'œil, comme dans un panorama circulaire. Malheureusement ce centre est sur le vide; on ne peut s'y mettre qu'en esprit. Espérons qu'un double pont en croix sera jeté par dessus l'espace, pour donner au spectateur tous

les points de vue désirables, ou qu'un autre emplacement, plus convenable et plus digne d'elles, sera trouvé pour cette collection de tapisseries. Elles sont précieuses à deux titres : d'abord en elles-mêmes, par l'admirable travail de leur tissu, et par leurs belles couleurs que le temps a seulement un peu pâlies, comme tapisseries enfin, comme chef-d'œuvre d'un art qui n'est plus guère cultivé qu'aux Gobelins de Paris ; ensuite, et plus encore, comme fidèle reproduction des sublimes cartons de Raphaël, l'un des rares chefs-d'œuvre de l'art de peindre.

Dans sa composition générale, la salle des antiques, de la statuaire, ressemble beaucoup à la galerie des tableaux. Rien d'important, de saillant, de grand ou de rare ; une foule d'honnêtes médiocrités. Dans ce nombre, assez considérable si l'on se borne à une addition numérique, je ne sache pas un morceau qu'on puisse rattacher d'une manière intéressante à l'histoire de l'art ou d'un artiste de l'antiquité. Pas un, d'ailleurs, n'est intact ; pas un n'est exempt de restaurations. On peut dire que toutes les statues distribuées dans les salles basses sont horriblement mutilées, et en général réparées fort gauchement. En quelque part qu'on tourne les yeux, on ne voit, par exemple, que des têtes neuves, toutes blanches, sur les noirâtres débris d'anciens corps : spectacle lamentable et choquant tout à la fois. De toutes ces statues incomplètes et récrépies, la principale, celle qui occupe la place d'honneur, est un Cicéron, ou du moins un personnage romain qu'on appelle ainsi. On lui a remis la tête entière, les deux bras, les deux pieds ; il ne reste de la statue primitive que le manteau qui l'enveloppe, sa toge, dont les plis sont assurément fort beaux, mais chargés aussi de réparations modernes. On dirait d'un ancien tableau couvert de *repeints*. Ne valait-il pas mieux, comme dans les marbres du Parthénon, dans la *Vénus de Milo*, dans le *Torse antique*,

s'abstenir de toutes réparations, et garder ces précieux débris tels que dix-huit siècles nous les ont légués? L'imagination les eût mieux complétés, mieux reconstruits, que le ciseau maladroit de l'artiste restaurateur. En face du *Cicéron*, le dernier roi de Prusse a donné l'autre *haut bout* de la galerie à une fort belle statue de Napoléon, par Chaudet, qui l'a représenté dans le costume, plus favorable à la statuaire, d'un empereur romain, mais plutôt en Justinien qu'en Jules César, l'épée dans le fourreau et le Code civil à la main.

Je crois volontiers que toutes les œuvres de sculpture recueillies dans les salles intérieures du musée de Berlin sont surpassées par l'un des deux groupes qui ornent le péristyle extérieur, par celui qui est déjà placé. Il est en bronze, et représente une amazone à cheval attaquée par un lion. Ce groupe est superbe, plein de mouvement et de vie; la guerrière du Thermodon, plus animée de colère que d'effroi, le roi du désert, cramponné au cou du cheval par les dents et les griffes, le cheval, frémissant sous ses horribles étreintes, sont rendus avec une merveilleuse énergie, et forment un admirable ensemble. J'oserais pourtout adresser un reproche, un seul, à ce bel ouvrage: je blâmerais les cheveux hérissés que porte l'amazone sous son bonnet phrygien. Encadrant tout son visage d'une sorte d'auréole que la matière rend dure et lourde, ils lui donnent l'air d'une Gorgone coiffée de serpents. Cet excellent groupe est la première œuvre importante de M. Kiss, élève distingué d'un maître dès longtemps célèbre, M. Rauch. En voyant quelques grands travaux des jeunes statuaires de l'Allemagne, tels que cette *Amazone* de M. Kiss, tels que le piédestal en haut-relief de la satue de Frédéric Guillaume III, par un de ses condisciples, M. Drake, on est tenté de prédire à la sculpture allemande un avenir plus durable et plus glorieux qu'à la peinture, qui s'est égarée, si je ne m'abuse, en cherchant dans le passé la voie d'une nouvelle renaissance.

L'édifice neuf qui réunit la galerie des tableaux et celle des statues, contient encore quelques autres collections destinées à compléter le musée de la Prusse. En premier lieu, celle des dessins originaux, gravures, estampes, etc. Elle est assez riche en nombre, et possède quelques morceaux de grand prix. On y trouve, par exemple, une *Madone* de Raphaël, tracée dans sa jeunesse, et la première idée du plus excellent de ses admirables cartons d'Hampton-Court, *la Pêche miraculeuse.* On y trouve, dans l'école du Nord, des dessins de Martin Schoen, d'Albert Durer, de Kranach, des deux Holbein, etc. La partie des gravures comprend des épreuves de choix parmi les plus récents ouvrages, et, parmi les plus anciens, des épreuves rares et précieuses; entre autres une série assez complète des originaux de cet art tout moderne, depuis les nielles florentins jusqu'à Marc-Antoine. Elle comprend aussi des eaux-fortes d'Israël Van-Mekenen, de Martin Schoen, d'Albert Durer, de Holbein, de Ribera, de Rembrandt, de Ruysdaël, etc. La quatrième collection réunit en assez grand nombre des vases étrusques, terres cuites, petits bronzes, verreries antiques, et quelques mosaïques des Romains; — puis un vaste médailler, riche surtout en médailles et monnaies d'or, de toutes les époques et de toutes les contrées; — puis enfin des camées antiques et des pierres gravées, entre autres la célèbre collection de Stosch, que décrivit Winckelmann, et qu'acheta ensuite tout entière le grand Frédéric.

FRANCFORT-SUR-MEIN.

GALERIE DE L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS.

Francfort est un ancien *municipe* romain, une vieille *commune* du moyen âge. A travers toutes les formes diverses qu'a prises le corps germanique depuis Charlemagne, — échappant au *Saint-Empire* d'Othon-le-Grand, à la *Bulle d'or* de Charles IV, aux paix de Passau et de Westphalie, à la confédération du Rhin et aux traités de 1815, — elle a pieusement conservé son antique constitution municipale. Petit simulacre de Rome, qui lui donna jadis, avec le *pacte d'alliance*, le modèle de son organisation, elle garde encore le nom et la forme de république, l'aigle sur son drapeau, ses patriciens et sa plèbe, et son sénat dirigeant, lequel, électif et viager, remet chaque année le pouvoir exécutif à deux magistrats qui durent s'appeler consuls avant d'être nommés bourgmestres. Entourée de vieux boulevarts, devenus une

charmante promenade circulaire, et, plus loin, dans toutes les directions, de vieilles *tours à guetteurs*, semblables aux *atalayas* des Arabes dont l'Espagne est couverte, l'ancienne commune montre encore de quelle manière ses bourgeois et ses manants surent défendre leur liberté contre les burgraves féodaux qui pressaient en tous sens ses étroites frontières. Elle serait encore une petite république très respectable, à la manière de Hambourg ou de Brême, si elle n'était le siége de la Diète germanique, chargée, non plus de faire et de couronner les empereurs dans la *Rœmer Saal*, mais de conduire, comme chacun sait et voit, les affaires communes de l'Allemagne.

Ville libre, ville riche, et plus riche que libre, Francfort a eu le louable orgueil d'imiter, pour le culte et l'encouragement des arts, les capitales des grands États allemands, Vienne, Berlin, Munich et Dresde; elle a voulu avoir aussi son musée. On le nomme *Galerie de l'Institut des Beaux-Arts*. Il est très moderne, très nouveau, plus encore que ceux de Munich, de Berlin, de Rome, de Venise, de Madrid, de Londres, d'Anvers, qui tous, comme nous l'avons vu, comptent à peine un quart de siècle d'existence; tant les chefs des nations ont pensé tardivement à former ces collections qui donnent le goût et l'exemple du beau, qui révèlent ou dirigent les vocations! Il ne faut donc pas exiger d'un État de cinquante mille âmes et de cinq lieues carrées la possession de ces grands et célèbres chefs-d'œuvre dès longtemps classés dans des collections anciennes, et que, par exemple, tout l'or de l'Angleterre ne peut procurer à sa *National-Gallery*, ni tout l'or du tzar à sa *Galerie de l'Ermitage*. Il faut plutôt féliciter Francfort d'avoir trouvé et d'avoir acquis, en si peu de temps, un tel nombre de bons et beaux ouvrages. On a rarement la main si libérale et si heureuse à la fois.

Les créateurs de son petit musée ont eu le bon esprit de

réunir, sinon des œuvres de tous les temps et de tous les pays, ce qui serait trop ambitieux, au moins quelques échantillons importants des époques et des écoles qu'il est le plus intéressant de connaître au delà du Rhin, à savoir : des maîtres anciens de l'Italie et des Flandres, — des peintres modernes de l'Allemagne.

J'adopterai pour ma revue cette division naturelle, en passant avec rapidité sur les œuvres anciennes, plus nombreuses mais plus connues, en faisant au contraire un examen détaillé des œuvres modernes, plus rares mais plus dignes, sous certains rapports, d'attention et d'intérêt.

Dans la première catégorie, je passerai sous silence tous les grands noms que je crois faussement placés au bas des cadres, toutes les œuvres qui me semblent apocryphes, œuvres assez nombreuses partout, et même ici, alors cependant que des connaissances plus générales, plus positives et plus sûres devraient mettre les rédacteurs de catalogues à l'abri de telles erreurs. Je ne parlerai que des œuvres certaines, et j'appelle ainsi, non pas celles qu'on dit *reconnues*, ce qui n'est pas toujours, pour moi et pour bien d'autres, une preuve suffisante d'authenticité, mais celles qui sont *r connaissables*, ce que je préfère de beaucoup. Ainsi j'efface d'un trait de plume Raphaël, Titien, Véronèse, Dominiquin, Rubens (sauf une esquisse), Ph. Wouwermans et Balthazar Denner.

Les tableaux qui portent ces noms illustres les ont usurpés, soit pour n'être pas des auteurs qu'on leur attribue, soit pour n'en pas être dignes.

Parmi les Italiens, et en suivant à peu près l'ordre des dates, le premier ouvrage qui se rencontre est un *Saint Sébastien*, en buste, qu'il est facile de reconnaître pour appartenir à l'époque intéressante où venait de s'introduire en Italie la peinture à l'huile (vers 1450). Ce cadre porte le nom d'André de Messine. Quoique je n'aie pas (et Dieu m'en garde!)

la ridicule prétention de connaître, même de nom, tous les artistes qui ont manié la brosse et la palette ; cependant, pour cette époque où ils étaient rares, et après avoir étudié soigneusement à peu près tous les musées de l'Europe, de Séville à Saint-Pétersbourg et de Vienne à Londres, je puis m'étonner de n'avoir aucun souvenir, aucune connaissance de l'auteur auquel est attribué ce *Saint Sébastien* de Francfort. Qu'est-ce qu'André de Messine ? N'a-t-on pas voulu désigner plutôt André de Salerne (Andrea Sabattino) qui florissait peu après le Zingaro, au début de l'école napolitaine ? Ou bien, en changeant au contraire le prénom, veut-on indiquer le célèbre Antonello de Messine, celui qui, ayant vu dans le palais d'Alphonse V, à Naples, l'*Adoration des mages* envoyée à ce prince par Jean Van-Eyck, partit sur-le-champ pour les Flandres, obtint du peintre de Bruges, en échange d'un grand nombre de dessins italiens, la connaissance de ses procédés, et la communiqua ensuite à son ami Domenico, de Venise, lequel, l'ayant transmise à son tour à Andrea del Castagno, fut assassiné par ce peintre cruel et jaloux, duquel prirent ensuite leçon Andrea Verocchio, le maître de Léonard, et Pérugin, le maître de Raphaël ? Comme cette courte et sanglante histoire de l'introduction de la peinture à l'huile en Italie commence à Antonello de Messine et finit à Andrea del Castagno, il se pourrait faire qu'on eût mêlé le surnom de l'un au prénom de l'autre, pour désigner l'un des deux.

Après ce problématique auteur du *Saint Sébastien*, viennent, groupés ensemble, les trois vénérables maîtres qui marquent l'origine des écoles de Venise, de Rome et de Bologne : Giovanni Bellini, avec une très belle *Madone* entre sainte Anne et saint Joachim (je crois du moins que ce vieillard *plein de jours* est le père de Marie et non le père nourricier de Jésus) ; Pérugin, avec une autre *Madone* entre le *Bambino* et saint Jean, belle, charmante, mais bien dégra-

dée ; et Francesco Francia, l'orfèvre bolonais, avec un portrait d'homme vigoureusement ciselé par le pinceau. A la suite des œuvres de ceux-là, vrais maîtres dans tous les sens du mot, se trouvent quelques échantillons de leur époque, tels qu'une belle *Madone* de Cima da Conegliano, — un portrait d'homme attribué à l'école florentine, ce qui est juste, et qu'on peut même, si je ne m'abuse, donner au vieux Bronzino (Angelo Allori), — enfin un superbe saint George en buste, par Giorgion. Je crois que, sous le nimbe et l'armure du pieux et vaillant prince de Cappadoce, Giorgion a placé le portrait de quelque prince, ou patricien, ou *condottiere* de son temps, que j'ai déjà vu quelque part, et de sa main. Peut-être est-ce une répétition du portrait de Giovanni Antonello, prince de Salerne, qui est au musée de Naples.

Mais de tous les tableaux italiens que possède la petite galerie de Francfort, le plus important, sans contredit, est du vénitien Moretto, et ce doit être aussi le plus important de son œuvre. Divisée en deux groupes, cette grande composition représente une *Vierge glorieuse*, dans le ciel, adorée sur la terre par un pape, un cardinal et deux évêques. Aucun attribut spécial, pas même le nimbe ou cercle d'or sur la tête, ne désigne ces quatre personnages pour des bienheureux, ce sont quatre portraits. Mais, saints ou commettants, ils forment un groupe magnifique et digne des plus grands noms de l'école. C'est l'ample et magistrale touche de Titien avec la teinte argentée de Véronèse. Par malheur, le groupe d'en haut, la partie idéale de la composition, est bien loin d'en égaler la partie réelle et terrestre. La *Vierge et l'Enfant-Dieu*, d'un style très pauvre, très mesquin, sont aussi d'un exécution faible et défectueuse. On dirait que ce tableau, comme l'*Assomption* de Berlin, faite à moitié par le Frate, à moitié par Albertinelli, appartient à deux auteurs et de mérite fort inégal. Quoique s'élevant une

fois au tableau d'histoire, et d'histoire sacrée, Moretto n'est qu'un peintre de portraits. C'est la réflexion que suggère, dans la même galerie, un second tableau du même artiste, une autre *Vierge glorieuse* entre saint Sébastien et saint Antoine, où l'on trouve simplement, sous les attributs du martyr et de l'anachorète, des portraits de commettants ou des modèles d'atelier. Ces deux tableaux proviennent de la galerie Fesch, et Francfort les a payés bien généreusement. Le premier, dit-on, a coûté 40,000 florins (86,000 fr.). C'est un peu cher pour quatre portraits, et d'un peintre de second ordre.

Après ces deux grandes pages, il reste seulement à citer quelques bons tableaux de l'un des Canaletti, non le meilleur et le plus célèbre, Antonio Canale, mais son neveu, Bernardo Belotto.

En arrivant aux peintres des Flandres, après avoir examiné quelques respectables et curieuses vieilleries attribuées à Roger de Bruges, et un faible échantillon de Quintin Metzys, le maréchal-ferrant d'Anvers, l'on découvre et l'on admire une œuvre excellente de Van-Dyck. C'est un simple portrait de jeune homme, à mi-corps, auquel manque, je crois, l'attrait d'un nom historique, mais d'une telle beauté de *faire* qu'elle l'égale aux chefs d'œuvre dont Van-Dyck a peuplé les galeries de Vienne, de Munich, de Paris, de Londres, de Saint-Pétersbourg, de l'Europe entière. Ce portrait, qui vient aussi de la collection Fesch, honore la galerie qui le recueillit, et celle qui le possède à présent.

Peu d'ouvrages restent à citer, après celui-là, dans l'école flamande : un bel et important paysage de Wynantz, où l'on voit un petit marais sous un bouquet de grands arbres, avec ce chemin tortueux et fuyant que le maître n'oublie jamais, pas plus que Berghem son rocher brun, Ruysdaël son hêtre au tronc pâle, ou Cuyp son cheval gris-pommelé. — deux *Paysages* attribués à Ruysdaël, dont l'un est certain, mais faible,

dont l'autre me paraît d'une teinte trop fraîche et trop brillante pour n'être pas une copie plus moderne que l'original, belle d'ailleurs; — d'autres *Paysages* encore, un d'Hobbéma, signé et digne de la signature, un d'Everdingen, très grand, un de Karel-Dujardin, très petit, beaux tous les deux, quelques autres de Devries, dans le style et manière de Ruysdaël, etc.; — enfin une *Chasse* de Sneyders, molle d'arrangement et d'exécution, contre l'habitude, un vigoureux groupe d'animaux morts par Weenix, et un Ostade, qu'on dit Adrien, que je crois seulement Isaac.

Nés à Lubeck, les Ostade, en toute justice, devraient appartenir à l'école allemande; mais ils sont si Flamands par le pinceau qu'on oublie leur naissance devant leur manière. Francfort a d'ailleurs, dans sa jeune collection, quelques vieux Allemands, bien vrais et bien purs. D'abord deux ou trois pages curieuses et précieuses de la primitive école de Cologne, cette commune racine de l'art du Nord, qui a étendu ses rameaux à droite et à gauche du Rhin, dans la Flandre et dans l'Allemagne. Attribuées à meister Stéphan, élève et successeur du fondateur de l'école, le *vecchissimo* meister Wilhelm, elles rappellent si complètement le célèbre tableau de l'*Adoration des Mages*, pieusement conservé dans la cathédrale de Cologne, que, si ces échantillons sont bien de meister Stéphan, la question pendante, à propos de ce tableau, entre son maître et lui, me semble jugée en sa faveur. C'est meister Stéphan qui est l'auteur des *Mages*. Vient ensuite un portrait par Albert Durer, celui d'un vieillard auquel une inscription tracée dans le fond du tableau donne le nom d'Albrecht Thurer et l'âge de soixante-dix ans. Trompés par la similitude de nom entre le commettant et le peintre (Albrecht Duerer), beaucoup de gens croient que c'est le portrait de ce dernier par lui-même. Mais d'abord ce n'est pas sa figure, connue et comme consacrée par ses différents portraits faits à différents âges, et puis Albert Durer, né en

1471, mort en 1528, n'a pas vécu plus de cinquante-sept ans. A côté de ce précieux tableau se trouve un autre portrait, ou plutôt un groupe de deux portraits, un homme et un enfant, non moins précieux par le mérite du travail et par le nom de l'auteur. Ce nom est Hans Holbein. Mais quel Holbein? est-ce le père ou le fils? le vieux ou le jeune? A coup sûr, s'il est du dernier, c'est lorsqu'il méritait de toute façon le nom d'Holbein jeune, lorsqu'il n'avait pas encore quitté Bâle pour Londres, ni sa première manière, sèche et dure, quoique solide et vraie, pour sa seconde manière, d'un empâtement plus moelleux, d'une couleur plus riche et d'un modelé plus parfait. Je cite à la hâte un beau paysage de Henri Roos (appelé communément Rosa de Tivoli), et je laisse les Allemands du temps passé pour arriver enfin à ceux du siècle présent.

Il ne m'est pas possible de répéter ici ce que j'ai dit précédemment (1) sur la vicieuse origine et les courtes destinées de la nouvelle-école allemande fondée à Rome, vers 1810, par M. Fréderic Owerbeck et ses disciples, laquelle, bien qu'essentiellement catholique, règne encore sur toute l'Allemagne, même protestante, sinon dans l'opinion des artistes et des connaisseurs, au moins dans les cours et parmi ceux qui dispensent les commandes et les encouragements. Certes, je pourrais regretter de n'avoir pas encore connu, lorsque j'exposais mon sentiment sur cette école, la petite galerie de Francfort, non que j'eusse, en la voyant, modifié mon opinion, tout au contraire; mais parce que j'aurais trouvé là de nouveaux et puissants motifs pour penser et parler comme je l'ai fait; parce que j'aurais trouvé là des preuves en quelque sorte palpables à citer en faveur de l'opinion que j'exprimais déjà devant les fresques de Munich. Oui, la nouvelle école alle-

(1) Voir l'article *Salle de Fêtes*, dans la Glyptothèque de Munich, pages 145 et suivantes.

mande, empruntée à un autre temps et bien éloigné de nous, le quatorzième siècle, empruntée à un autre pays, l'Italie catholique, est entachée de deux vices irrémédiables qui lui ont enlevé tout essor, toute jeunesse, toute vie, qui l'ont rendue décrépite à sa naissance, qui l'ont tuée dans son germe. Je ne puis ni ne veux, encore une fois, répéter cette thèse à propos de la galerie de Francfort; mais, pour la soutenir, pour la prouver, je n'ai qu'à étendre le doigt devant les visiteurs, et à leur montrer deux tableaux, l'un de M. Owerbeck, l'autre de M. Lessing, qui forment la suprême expression de l'école, l'un à son origine, l'autre au temps actuel.

Le tableau de M. Owerbeck passe pour le chef-d'œuvre du maître. Il est resté en quelque sorte le dernier mot de l'école qu'il a fondée et qu'ont soutenue après lui MM. Pierre Cornelius, Philippe Veit, Jules Schnorr, Charles Vogel, Henri Hess, etc. Il représente donc et résume toute cette école. Devant lui, on peut voir ce qu'elle fut; devant l'autre, nous verrons ce qu'elle est. Grande composition allégorique et religieuse, on y voit comme des champs élysées dans le paradis, et l'on pourrait la nommer le *Parnasse chrétien*. A la manière de tous les anciens maîtres dans la peinture sacrée, elle est divisée en deux parties, l'une céleste et idéale, l'autre terrestre et réelle. Au sommet du tableau, la vierge Marie portant le *Bambino* trône dans les nuages, entourée de tous les grands saints des deux testaments, depuis le patriarche Abraham jusqu'au jeune saint Jean l'Apocalyptique. Au bas, sur le sol où rampe l'espèce humaine, sont réunis tous les grands hommes du christianisme dans les lettres et les arts, mêlés à leurs protecteurs. Ici, Dante, Raphaël, Bramante; là, Charlemagne et Léon X. Certes, le tableau est un ouvrage de talent et plus encore de conscience. On y sent partout, avec le travail et le savoir, le culte et la recherche du beau. Comme œuvre morale, il mérite toute notre estime, tous nos respects; mais, comme œuvre

d'art et surtout comme modèle d'art, mérite-t-il au même degré notre admiration ? Personne, je crois, n'oserait aujourd'hui le prétendre. Qu'y trouvons-nous? une composition froide et guindée où se laisse voir, où se fait sentir le soin pénible et bien infructueux, hélas! qu'a mis l'auteur à fuir la monotonie, à chercher les contrastes dans l'ordre symétrique et le mouvement dans le repos. — Ce défaut, dira-t-on, est inévitable dans un pareil sujet. — C'est possible; mais pourquoi le choisir? pourquoi retourner en arrière jusqu'au delà de Raphaël, qui a fait au Vatican le Parnasse mythologique, pourquoi retourner jusqu'au quatorzième siècle, au catholicisme ardent et naïf, à Fra Angelico?

L'exécution, qui rachète tout en peinture, parce qu'elle domine tout, et qu'elle est la peinture même, l'exécution pourrait du moins corriger ce défaut et le faire oublier. Loin de là, elle l'aggrave, et ses propres défauts, plus grands encore et plus impardonnables, auraient besoin d'être rachetés eux-mêmes par les qualités du sujet et de l'arrangement. Que dire de cette touche d'écolier, de cette peinture molle et fade, terne et morne, sinon qu'elle allanguit et efface en quelque sorte jusqu'au dessin, qui est sans fermeté, sans relief, sans précision, sous ce triste coloris? Je ne suis pas un fanatique partisan de la couleur, tant s'en faut; j'admets très bien la simple ligne, puisque j'admets la sculpture, la gravure, tous les arts du dessin. Mais lorsque la couleur est défectueuse au point d'emporter la ligne avec elle, de dénaturer le trait et l'expression, il faut bien conseiller aux peintres de laisser la palette pour prendre le ciseau ou le burin. C'est l'avis qu'on pourrait donner à beaucoup d'artistes allemands entraînés sur les pas du maître, et qu'on eût bien fait de donner à M. Owerbeck lui-même. Comparez son tableau, — je ne dirai point aux grands ouvrages du même genre, à l'*École d'Athènes*, à l'*Apothéose d'Homère*, bien que ce dernier, par exemple, soit du même temps, et pèche un peu

par les mêmes défauts, si bien rachetés par des beautés supérieures, — mais avec les propres dessins de M. Owerbeck, où brille un si touchant et si profond sentiment de l'art chrétien ; puis dites s'il n'eût pas mieux fait de déposer le pinceau et de ne jamais quitter le crayon. Il ne reste vraiment de cette composition trop vantée, et trop longtemps prise pour modèle, que cette puérile et périlleuse imitation de l'art italien à sa naissance, qui a infesté toute l'école d'un vice organique et sans remède.

Veut-on la preuve que cette école néo-catholique n'était pas viable, et que, sans progrès, elle a passé de l'origine à la décadence, du berceau à la tombe? Eh bien! qu'on se retourne pour voir, en face du *Parnasse chrétien*, *Jean Huss devant le concile de Constance.* M. Lessing, à la tête de l'école de Dusseldorf, est le Luther victorieux de la papauté de M. Owerbeck. Dans son hérésie, ou mieux dans son schisme, il a entraîné tous les jeunes artistes de l'Allemagne, et la primitive école, l'école rétrograde, celle qui eut pour crêche la Rome des papes et pour idéal la foi béate du quatorzième siècle, n'a plus d'autres adeptes que les vieillards qui l'ont fondée. M. Lessing (comme M. Kaulbach, M. Bendemann et quelques autres) a quitté le passé pour le présent, et l'Italie pour l'Allemagne; il est de son temps et de son pays. De plus, il a quitté l'allégorie religieuse pour l'histoire philosophique, et l'imitation servile des vieux maîtres de la Renaissance, grands et respectables à leur époque, pour les enseignements plus actuels, plus sensés de l'école qui a fait la Renaissance moderne, l'école française.

Je sais bien, et cela n'est que trop clair malheureusement, qu'il y a fort loin de ce tableau à un chef-d'œuvre. Dans l'arrangement et dans l'exécution, il offre aussi de très notables défauts. On peut demander : est-ce un concile ? est-ce un tribunal? et répondre : ni l'un ni l'autre. Cette douzaine d'hommes, cardinaux, évêques, abbés et moines, groupés

pêle-mêle, dans des attitudes plutôt recherchées et forcées que vraiment caractéristiques, ne sauraient représenter à nos yeux, ni des juges écoutant un accusé, ni les délégués de l'Église universelle, réunis en imposant synode pour fixer et affermir les principaux dogmes de la foi chrétienne. On peut demander aussi : Est-ce bien Jean Hus ? Au lieu d'un inspiré, d'un fanatique, d'un prophète, d'un martyr, l'artiste nous a montré un savant convaincu, démontrant quelque problème de géométrie. Ce n'est pas l'audacieux négateur du pape, de la Vierge et des saints; c'est Galilée disant : *E pur si muove.* Entre ces deux caractères et ces deux rôles, il y a une différence délicate, mais évidente, que le peintre devait marquer, car un tableau d'histoire, bien choisi, bien rendu, doit toujours se nommer, lui-même, sans le secours du livret.

D'une autre part, avec un peu plus de relief et d'éclat que la peinture de M. Owerbeck, celle de M. Lessing est molle, pâle, sans énergie, presque sans vérité. Point de fond, point d'air, point d'espace ; la muraille va tomber sur le spectateur. Cependant, œuvre consciencieuse et longuement travaillée, ce tableau, à tout prendre, et sous tous les rapports, marque un progrès important et décisif. Il sort de la fausse ornière où se traînait toute l'école ; il proteste contre la réaction vers les choses et les idées du passé qu'avait tentée les Allemands-Romains ; il montre enfin une nouvelle voie, plus sensée et plus féconde. Il mérite donc justement, par cette supériorité relative, la célébrité un peu outrée qu'on lui a faite, et nous souhaitons fort, pour l'avenir de l'art allemand, que, des deux modèles exposés dans la galerie de Francfort, celui-ci, malgré ses défauts saillants, soit préféré désormais.

Il serait injuste de ne pas mentionner, parmi les œuvres modernes, et après le *Jean Huss* de M. Lessing, un *Berger frappé de la foudre*, par M. Becker. Cette troisième célébrité de la galerie est un beau tableau de chevalet. Le groupe est heureux, les expressions bien senties. Malheureusement

encore, l'exécution générale est faible, surtout dans le paysage, où tout est lourd, pesant, sans air, sans lumière et sans vie.

Outre les tableaux de son institut des Beaux-Arts, Francfort offre aux amateurs un petit musée de sculpture qu'a réuni l'un des plus riches banquiers de cette ville de finance, où l'on voit encore, dans la petite et vieille rue des Juifs, le modeste berceau de la dynastie des Rothschild. Ce musée ne contient guère que les plâtres des plus célèbres statues dispersées en Europe ; il n'a, par conséquent, aucun intérêt pour ceux qui ont vu les originaux, et ne peut être utile qu'aux jeunes artistes du pays ; je n'en parlerais donc point s'il ne possédait un marbre important et digne, par plusieurs motifs, de la curiosité des visiteurs : c'est une *Ariane sur la panthère*, signée Dannecker, de Stuttgard, 1814. Cette *Ariane* est très célèbre, du moins sur les bords du Rhin, de Manheim à Coblentz. Les Francfortois se montrent fiers de la posséder ; il l'ont traitée comme les Napolitains la grande mosaïque de Pompeï ; ils l'ont reproduite comme une gloire du pays, en bronze, en plâtre, en ivoire et même en corne de cerf. C'est un ouvrage distingué assurément ; mais je le crois fort au-dessous de sa célébrité. L'Ariane est étendue en longueur sur la croupe d'une panthère, ou d'une chimère plutôt, car l'animal mythologique qui la porte n'est pas un être vivant et connu. Sa pose est élégante et gracieuse quoiqu'un peu contournée. Dans cette amante de Bacchus, non point abanbonnée, mais triomphante, la beauté au lieu de descendre de haut en bas, semble remonter en diminuant de bas en haut. Les jambes sont très belles, d'un dessin charmant et d'un fin modelé. Le torse, fort beau encore, ne l'est peut-être pas au même degré, et la tête me paraît la plus faible partie du groupe. Ariane fait ce geste assez disgracieux qu'on appelle *lever le nez* ; son front est étroit, son menton large. Il est évident que l'artiste à voulu lui donner le type grec

et le style antique; mais il n'a fait en cela qu'une froide et maladroite imitation démentie même par les petites recherches de la coiffure, trop coquettes et trop modernes. D'un autre côté, le travail du ciseau n'est pas d'une extrême finesse, et le marbre même, avec sa teinte grise et ses taches noirâtres, est fort défectueux.

Sans remonter à l'antiquité, ni à la grande époque des Donatello et des Michel-Ange, on peut dire que l'*Ariane* de Dannecker est restée bien loin de la *Madeleine* ou de la *Terpsichore* de Canova, qui la précédèrent immédiatement, et que, parmi les œuvres qui la suivirent en Allemagne même, il en est plusieurs, portant les noms de Rauch, Schadow, Schwanthaler, Kiss, Drake, etc., qui l'ont surpassée. Cependant sa célébrité s'explique et se justifie. Si l'on me demandait quel est le premier et le plus incontestable de ses mérites, je répondrais : Sa date, — 1814. Après les longues et terribles guerres de l'empire, qui firent sommeiller tous les arts, l'Allemagne saluait leur réveil, dans cette *Ariane*, avec autant de joie et d'enthousiasme que la paix elle-même. Donner le signal et l'exemple de cette résurrection, ce fut la gloire de l'artiste, et c'est encore l'honneur de son œuvre.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

